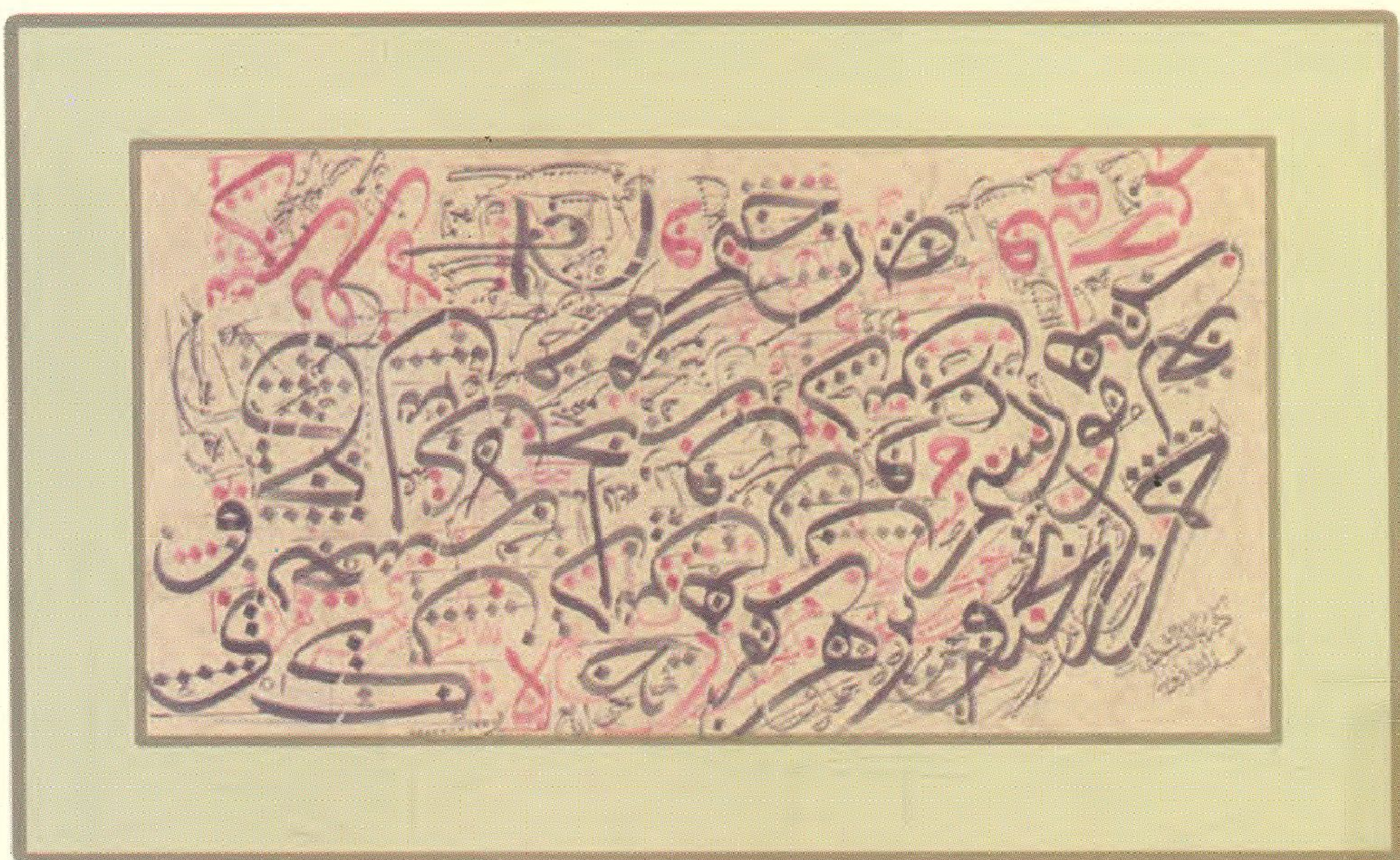
مركز نهر النيل للنشر

نهر النيل

العربية وجماليات التعبير



د. محمود عبد الحفيظ

د. شكري الطوانسي

د. محمد الطوانسي

د. محمد أحمد عيد

العربية وجماليات التعبير

د. محمـود عبدالحفيـظ   د. محمـد الطوانسـي
د. شـكرى الطوانسـى   د. محمـد عيـد

رقم الإيداع ٢٠٤٧٢ / ٢٠٠٨

الترقيم الدولى : *I.S.B.N*
978- 977- 6282 – 21-6

الناشر

مركـز نهـر النيـل

الزقازيق - أمام موقف المنصورة

إلى..

الدكتور/ عبدالسلام سلام..

ذكرى طيبة،

ومودة باقية..

المقدمـة

القراءة عملية تواصل وتفاعل وإنتاج. أن نقـرأ معنـاه أن نشـارك الكاتب فيما كتبه، فلا يكفى أن نفهم ما يقوله النص على نحو مباشر وجزئى، أو أن نفك مغاليقه وغوامضه. إن عملية الفهم هذه ليست سوى مرحلة لتفسير النص وتأويله، ومن شأن أية قراءة غير تفسيرية أو غير تأويلية أن تكـون قراءة مغلقة تستجيب لأغراض الكاتب ومقاصده بشـكل سـلبى لا يجـاوز الدهشة أو المتعة الجمالية أو الإخبار، أو تندفع بالنص إلى أفق لم يرده، بـأن تدعى للنص غير ما فيه، وتحمّله أو تقوّله ما لم يقل. إن النـص إمكانـات مفتوحة للقراءة، يستحضر القارئ سياقه التاريخى والاجتمـاعى والسياسـى والثقافى والحضارى، ويعاين بنياته اللغوية والخطابية، فيسعى إلى منح النص دلالات مناسبة لبنيته وسياقه، فـ".. بوصفي قارئاً .. أحترم النص فوق كـل شىء، لا أنحرف مقدار ذرة فى بيانى عن النص وما يقوله. إن رسالة النص يجب أن تصبح بالنسبة لى قانونى عندما أريد أن أقرأه.."[1]، على أن للنـص مرجعياته الواقعية والذاتية والتاريخية والاجتماعية..إلخ، التى تندمج بسـياق النص، وتتحول إلى علامات نصية أو بنيات تكوينية تؤلف عـالم النـص. فالنص يستوعب الواقع – وغيره من العناصر المرجعيـة، ويعيـد تركيبـه وتأليفه من أجل صياغة جمالية للواقع، ولموقف الذات (الكاتب) منه. وهو ما يتحقق باستخدام اللغة. فاللغة تمنح الواقع وجوداً آخر مغايراً، تحولـه إلـى «نص» يقدم ".. حلولاً متخيلة للتناقضـات الواقعيـة.."[2]، ويكشـف عـن الجوهرى والأصيل والكامن مما يخلق حالة أعمق من الوعى والإدراك لـدى القارئ.

إن عملية القراءة – إذن – هى مساءلة لبنيات النص المرجعية واللغوية والتكوينية، واستنطاق لنسق القيم التى يشخصها، واستكمال تلك الفراغات أو الفجوات التى يخلقها التجاء النص إلى الانتقاء أو الاختيار أو الاقتصاد، فهو يستحضر ما يراه ضرورياً ودالاً، ويسكت عن كثير من العناصر أو المعطيات؛ اعتماداً على كفاءة القارئ ونشاطه التأويلى. هنا يحدث نوع من التواصل التفاعلى بين النص والقارئ. النص يجتذب القارئ بما يحمله (أى النص) من تجربة أو خبرة إنسانية، ومن تشكيل جمالى للواقع؛ هذا النص الذى يقدم طرحاً جديداً للواقع، أو خلقاً لعالم مواز له، ومن ثم خلق وعى جديد بهذا الواقع– ينتظر من القارئ استجابة جمالية تنبع من النص، استجابة لا تقف عند حد الفهم، ولكنها من ذلك النوع الذى يساعد على صوغ شىء ما داخل نفس القارئ. ولا ينشأ هذا الشىء إلا من خلال تعديل او تغيير أو تحريف تجارب القارئ المألوفة أو السابقة بتفاعلها مع النص بتجربته الجديدة وغير المألوفة للقارئ، وبذلك تصبح عملية القراءة هى ".. إعادة بناء ما لدينا بالفعل.."(٣)، ومن ثم إعادة للتعرف على النفس واكتشاف لها، وعلى هذا النحو **تسهم عملية القراءة فى تحول القارئ إلى الوعى بذاته.**

عن طريق القراءة يكتسب النص معناه، ويمارس بعضاً من آثاره العديدة المحتملة. فوجود النص وتأثيره إنما يرجعان إلى ردود فعل القراءة، ".. هذه الردود هى التى تجعلنا نضفى حياة على معنى النص باعتباره واقعاً"(٤). فنحن لا نفهم النص كحقيقة واقعة، أو كشىء تجريبى متوهم، وإنما نفهمه كعالم ممكن محتمل يضم الذاتى والواقعى والاجتماعى والتاريخى والمتخيل والأدبى أو الفنى (قواعد النوع الأدبى أو الفنى) فى جدلية متلاحمة، ويقترح عالماً بديلاً أو موازياً للواقع الحقيقى. إن هذا الواقع الحقيقى عند

الكتابة عنه يتحول إلى نص (من قبل الكاتب). فكالكتابة عن شئ أو الحديث عنه أو فهمه يحوله إلى شيء آخر. وكما أن الكاتب يقدم – من خلال نصه– قراءة متفردة جديدة للواقع وعلاقاته المتعددة. فإن القارئ يعيد – من خلال قراءته – قراءة هذا الواقع. إنه – بدوره – ينشئ «نصاً» موازياً لعمل الكاتب المبدع. إن القارئ يستجيب لدعوة النص وإغرائه واستقطابه عبر ما يعتمده هذا النص من استراتيجيات للكتابة تشمل بنيات خطابية وتعبيرية وبلاغية وتكوينية، ويكون لكل نص – بذلك – وقع جمالي على قرائه يحدد استجاباتهم وردود فعلهم. على أن الاستجابة أو رد الفعل لدى القارئ ليس عملاً سلبياً يقتصر على فهم النص، أو الاستجابة المباشرة الآلية لوقعه الجمالي، ولكنه فعل إيجابي منتج، يغدو تفاعلاً بين النص والقارئ، يبرز ما للنص من قيم وجماليات، ويفتح أفاقاً لتفسيره وتأويله؛ معنى هذا أن ".. النص الفني لا يمكن أن يوجد إلا عن طريق الوعي الذي يتلقاه.."(٥).

إن للنص تأثيراً محتملاً كامناً يتحين مع كل قراءة، ويستجيب – عبر الزمن – لأنواع من التأويلات التي تعد تحققات لتجارب متعددة ومتنوعة تعكس تعدداً واختلافاً في وعي الإنسان بعالمه على امتداد الزمن، وهكذا تصبح القراءة خلقاً للوعي من خلال تفاعل القارئ بتجاربه مع الأثر الجمالي الذي يحدثه النص بحكم قيمته وبنيته الفنية في نفس القارئ.

وبعد؛ فهذه قراءات في اللغة العربية وآدابها، تستجيب لما ينشده كل خطاب من خلق وعي بالذات والعالم والآخر والنص.

هوامش المقدمة

(١) جى. هيليس ميلر، **أخلاقيات القراءة**. ترجمة سـهيل نجـم (دار الكنـوز الأدبية، بيروت، ط١؛ ١٩٩٧م)، ص. ٢٢.

(٢) Mary M. Talbot (1995), **Fiction at Work- language and Social Practice in Fiction** (Longman, London-New York, 1995), P.6.

(٣) فولفجانج إيسر، **فعل القراءة – نظرية فى الاستجابة الجمالية**. ترجمـة: عبدالوهاب علوب. (المجلس الأعلى للثقافـة، القـاهرة، ٢٠٠٠م)، ص. ١٣٦.

(٤) فولفجانج إيسر، فعل القراءة، ص. ١٣٤.

(٥) إدريس بلمليح، **القراءة التفاعلية** (دار توبقال للنشر، الدار البيضـاء، ط١؛ ٢٠٠٠م)، ص. ٥٤.

الحب الإلهى فى الشعر العربى

الحب الإلهي في الشعر العربي

وردت فى القرآن الكريم آيات تصف الله تعالى بأنه: قهار، جبار، معز، مذل، سريع الحساب، شديد العقاب[1] إلى غير ذلك من الصفات التى يسميها الصوفية "صفات الجلال"، وكذلك وردت آيات تصور آثار هذه الصفات فى عالم الخلق فيما أنزله الله،وما زال ينزله بالكفار والعاصين من ضروب المحن والانتقام، وما أعد لهم فى الآخرة من صنوف العذاب كل ذلك بأسلوب قوى مؤثر تقشعر منه الأبدان وتضطرب النفوس والقلوب.

كما وردت آيات أخرى تصف الله تعالى بأنه: رحمن، رحيم، رءوف، لطيف، غفار للذنوب، عفو عن الزلات، محب لعباده الصالحين[2] إلى غير ذلك من الصفات التى يسميها الصوفية "صفات الجمال" كما وردت آيات تصور آثار هذه الصفات فى الدنيا والآخرة مما أعده الله لعباده الأبرار من ضروب السعادة والنعيم فيهما.

وقد كان لكل من هاتين الطائفتين من الآيات أثره الظاهر فى الحياة الروحية الإسلامية ومراحل تطورها إذ ظهرت فيها نزعتان: الأولى تتمثل فى الزهد مع الخوف، والثانية تتمثل فى الزهد مع الحب، وقد كانت هاتان النزعتان تظهران معا – أحيانا– فى مجرى الحياة الروحية الإسلامية – وأحيانا أخرى – تظهر إحداهما وتسود أكثر من الثانية.

ففى منتصف القرن الأول الهجرى – مثلاً – استجاب الزهاد – لظروف كثيرة سياسية واجتماعية وثقافية – للطائفة الأولى من الآيات القرآنية أكثر من استجابتهم للطائفة الثانية، فبالغوا فى تصور المعاصى مهما كان نوعها واستولى على قلوبهم الخوف والرعب من الله وعذابه، فقد نظروا إليه نظرتهم إلى قوة هائلة مهيمنة قادرة، يبطش بمن يشاء، ويعذب من يشاء، ويغفر لمن يشاء، فكان الخوف منه هو الباعث الأكبر فى جميع ما أتوا به

من عبادات وطاعات، وغلب على حياتهم الحزن والكمد، والتشاؤم والبكـــاء، ويبدو ذلك كله واضحاً جلياً فى حياة الكثير من الزهاد من أمثـــــال "الحســـن البصرى" وتلاميذ مدرســـته ومقدماتـــها، وطوائـــف التوابيـــن، والبكـــائين، والجوعية، وجماعات الوعاظ والقصاصين[٣] المنتشرة فى شـــتى الأمصـــار الإسلامية – آنذاك-.

ولكن الزهاد ما لبثوا منذ منتصف القرن الثانى الهجرى أن اســـتجابوا للطائفة الثانية من الآيات القرآنية، فبدأ الكلام عن المحبة الإلهية يشـــيع فـــى عظاتهم وأحاديثهم وازدادت لمحات الحب شيئاً فشيئاً فى قلوب العباد الخائفين من تلاميذ "الحسن البصرى" وغيرهم، وكان "عبدالواحد بن زيد" وأصحابـــه وتلاميذه ممثلين لهذا الاتجاه الجديد[٤]، فقد تخلل الحب الإلهى أحزانهم، وبـــدأ يتغلغل بعمق ونفاذ قلوبهم، ويحل محل الخوف، ويصبح هو الباعث الأكـــبر فى جميع ما أتوا به من أعمال العبادة والطاعة.

وتقوم النزعة الروحية لهؤلاء الرجال ومن تلاهم بعد ذلك "على أساس أن أهم صفات الألوهية ليست الإرادة المطلقة المسيطرة على كل شيء، بـــل الجمال المطلق والحب المطلق المنبثين فى سائر أنحاء الوجود، والعالم – فى نظرهم- مظهر من مظاهر الإرادة الإلهية من غير شك، ولكنه فـــوق ذلـــك مرآة ينعكس على صفحتها الجمال الإلهى وصورة يتجلى فيها الحب الإلـــهى، و"الله" الذى صوره أوائل الزهاد بصورة "المعبود" الذى يجب أن يذل له العبد ويخشاه، صوره هؤلاء بصورة "المحبوب" الذى يحبه العبد ويناجيه ويستأنس بقربه ويطمئن إلى جواره ويشاهد جماله فى قلبه وفى كل ما ظهر فى الوجود من آثاره، بل إن بعضهم ذهب إلى القول بأن الحب الإلهى هو سر خلـــق الله للعالم؛ لأنه تعالى أراد أن يكشف عن سر جماله الأزلى ليظهره على صفحـــة

الوجود ليكون دليلاً عليه، وكان من نتائج هذه النزعة ظهور نظرية الحب الإلهى، وذيوعها فى أوساط الصوفية على مر العصور"[٥].

والقارئ لنتاج الصوفية النثرى والشعرى يستطيع أن يتبين ملامح هذه النظرية وعناصرها المتعددة فى كلامهم عن صلة الحب بالدين، وشواهد الكتاب والسنة فى إثبات المحبة[٦]، وعن درجتى الحب: الدرجة العامة التى يصل إليها جميع المؤمنين، وعمادها الطاعة فى الأمر والنهى، والدرجة الخاصة التى ينالها خواص المؤمنين، وهى تُبنى على الاجتباء الإلهى إذ يخص الله بها من يريد من عباده فيوفقهم إلى محبته حباً خالصاً[٧]، وكذلك عن حب الله لكافة المؤمنين الذى هو جزاء طاعتهم، وعن حبه لخواصهم الذى هو نوع من الإنعام حيث يخصهم بالقربة والأحوال العلية[٨] وعن الحب من حيث كونه فطرة فى بنى آدم[٩]، وعن اختصاص الروح بالحب، وتعلقها بمصدرها الأصلى، وشوقها إليه، وشعورها بالاغتراب والتشرد وهى بعيدة عنه مسجونة بسجن البدن[١٠]، وعن المحبة الإلهية من حيث كونها منّة من الله تعالى يمنّ بها على من يريد من عباده[١١]، وعن خصائص الحب ومقوماته كالصفاء من الطمع، والنقاء من الغرض، والصدق، والإيثار، والموافقة، ومجانبة السلو، والغيرة، وتقديم مراد المحبوب والتجرد من جميع السوى[١٢]، وكذلك فى كلامهم عن أحوال الحب ومذاقاته كالقبض والبسط، والهيبة والأنس، والتواجد، والوجد، والوجود، والرضا والسرور، والجمع والفرق، والغيبة والحضور، والمحو والإثبات، والقرب والبعد والسكر والشرب، والذوق والرى، وزوال الحجب والكشف بدءا من اللوائح، فاللوامع، فالطوالع، فالمحاضرة، فالمشاهدة، ثم العرفان[١٣].

وهذه الموضوعات التى خاض فيها الصوفية تعد بصورة مجملة العناصر الأساسية لنظريتهم فى المحبة، ولكن ثمة آراء وأفكار بل ونظريات

أخرى عديدة تولدت عن نظريتهم تلك دان بها جماعات منهم: كمحاولة الاتصال بالله – سواء كان ذلك اتحاداً أم حلولاً –، وكالعشق، والخلة، وإسقاط التكاليف، وكالجذب، والملامسة وتبادل اللذة[١٤]، وكوحدة الوجود، والوحدة المطلقة، والحقيقة المحمدية، ووحدة الأديان[١٥]، وغير ذلك مما يعد تأثراً مباشراً من الصوفية بالفلاسفة وأصحاب النحل والديانات الأخرى، وعلى هذا يمكن القول بأن هناك وجهتى نظر بالنسبة للحب الإلهى: إحداهما تأثرت بثقافات أجنبية فلسفية ودينية، وأخرى ظلت بعيدة – إلى حد كبير – عن مثل هذا التأثير.

وتجدر الإشارة إلى أنه ليس ممكناً فى مثل هذا التمهيد عرض آراء الصوفية جميعاً ومناقشتها فى المحبة فهى كثيرة لا حصر لها سواء كانت نثراً أم شعراً، إذ "تكلم فيها كل من صفت له الحال"[١٦]– على حد قول "أبى حامد الغزالى"– ولهذا سوف يقتصر الكلام على عدد قليل من أعلام الصوفية الذين كان لهم تأثير كبير على من جاء بعدهم من صوفية العصر المملوكى مما يوضح– بالإضافة إلى ما سبق ذكره – جوانب الرؤية الصوفية فى المحبة الإلهية، والأثر الذى تركته على شعراء الصوفية المعنيين بالدراسة.

ولعل أول شخصية رُوى عنها شعر فيه ذكر صريح للحب الإلهى هى "رابعة العدوية"[١٧]– ت ١٥٥هـ– ففى إحدى مقطوعاتها تذكر أنها أحبت ربها حبين: حباً سمته "حب الهوى" مبعثه منح الله ونعمه وهباته وما تحمله من معانٍ كامنة تقتضى الشكر والامتنان والتعبد، وحباً "هو أهل له" وهو حب التعظيم والإجلال لوجهه العظيم الذى تتمنى مشاهدته بعد أن يرفع الله الحجب عن قلبها، وذلك أقصى أمانيها، تقول "رابعة":

أحبُّك حبين: حبَّ الهوى   وحباً لأنك أهلٌ لذاكا

فأمـــا الـــذى هـــو حـــبُّ الـــهوى فشـــغلى بذكـــرك عمَّـــنْ ســـــواكا
وأمـــا الـــذى أنـــت أهـــلٌ لـــــــهُ فكشْفك لى الحجْـــبَ حتـــى أراكـــا
فـــلا الحمـــدُ فـــى ذا ولا ذاك لـــى ولكنْ لك الحمدُ فـــى ذا وذاكـــا[١٨]

وقد علق "الغزالى" على هذه الأبيات بقوله: "لعلها أرادت "بحب الهوى" حب الله لإحسانه إليها وإنعامه عليها بحظوظ العاجلة، وبحبه لما "هو أهل له" الحب لجماله وجلاله الذى سينكشف لها وهو أعلى الحبين وأقواهمـــا، ولـــذة مطالعة جمال الربوبية، وهى التى عبر عنها رسول الله ﷺ حيث قال حاكيـــاً عن ربه تعالى: "أعددت لعبادى الصالحين ما لا عين رأت، ولا أذن سمعت، ولا خطر على قلب بشر[١٩]، وقد تعجل بعض هذه اللذات فى الدنيـــا لمـــن انتهى صفاء قلبه إلى الغاية، ولذلك قال بعضهم: إنى أقول: يا رب، يـــا الله فأجد ذلك على قلبى أثقل من الجبال؛ لأن النداء يكون من وراء حجاب، وهل رأيت جليساً ينادى جليسه؟"[٢٠]

إن المذهب العاطفى عند "رابعة" قد تبلور فى الأبيات السابقة، "وهـــو مذهب الحب المجرد من الهوى، المنزه عن الغرض، غايتـــه مشـــاهدة الله، واجتلاء طلعته، ورؤية جماله الأزلى"[٢١]، وهذا ما كانت "رابعة" تؤكد عليـــه فى أقوالها سواء أكانت شعراً أم نثراً، "فقد سألها "سفيان الثـــورى"[٢٢]– ذات يوم– ما حقيقة إيمانك؟ قالت: ما عبدته خوفاً من ناره، ولا حباً لجنته، فأكون كالأجير السوء، بل عبدته حباً له وشوقاً إليه"[٢٣].

هو – إذن – حب مجرد لا يوجهه خوف من نار، أو طمع فى جنـــة، بل إن غرضه الأسمى هو الظفر بمشاهدة الله ومطالعة جمال الربوبية، ولعل هذا التجريد هو الذى جعل "رابعة" تتفوق على من تحدثوا فى الحـــب ومـــا يتصل به ممن سبقوها أو عاصروها، وفى نفس الوقت أفادت أرباب القلـــوب ممن أتوا بعدها.

أما "سمنون بن حمزة"[٢٤] – ت ٢٥٧هـ–فأقواله الشعرية والنثرية تكاد كلها تكون وقفاً على المحبة، ولعل هذا هو السبب الذى من أجله اختص بلقب "المحب" من بين جميع معاصريه الصوفيين الذين كانت بغداد تعج بهم– آنذاك–.

و"سمنون" يرى – كسائر الصوفية– أن الحب فطرة فى الإنسان فطر عليها، وولد بها، وهى كامنة فى جبلته، يقول:

جرى فىّ الهوى مُذ كنتُ طفلاً   فما لى قد كبرْتُ عن التصّابى[٢٥]

بيد أن الروح وإن كانت مفطورة على الحب، فالجسد قد سجن فيها هذه الفطرة، وحبس حبها إلى النبع الأول الذى خلقت منه، وهى دائماً تواقة إلى الانعتاق من أسر الجسد، ومن متطلباته الحسية، وقد تستيقظ "منّة الحب" فى الإنسان، فيتحرر من حب الأغيار إلى حب الخالق، يقول "سمنون":

وكان فؤادى خالياً قبل حبّكمْ   وكان بذكر الخلْق يَلهو ويمْرحُ
فلما دعا قلبى هواكَ أجابَهُ   فلستُ أراهُ فنائك يبْرَحُ
رُميتُ ببينٍ منك إن كنتُ كاذباً   إن كنتُ فى الدنيا بغيركَ أفرحُ[٢٦]

و"سمنون" مستعد للاختبار فى مصداقية حبه، وفى إخلاصه فيه، فأمر الحب عزيز جليل ينبغى أن يضطلع به قلب كبير، يقول:

تريد منى اختبارَ سرّى   وقد علمتَ المرادَ منّى
وليس لى فى هواك حظٌّ   فكيفما شئتَ فامتحنّى[٢٧]

ويقول:

أنا راضٍ بطولِ صدّكَ عنّى   ليس إلا أنّ ذاك هواكا
فامتحنْ بالجفا صبرى على الـ   ـودّ ودعْنى معلّقاً برجاكا[٢٨]

ويقول:

ولو قِيلَ طَأْ فِى النَّارِ اَعْلَمُ أنَّهُ   رضاً لَكَ أوْ مدٌ لَنَا مِنْ وصَالِكَا .

أقْدَمْتُ رِجْلِي نَحْوَها فَوَطِئْتُها   سُرُوراً لأنّي قَدْ خَطَرْتُ بِبَالِكُما[٢٩]

استسلام تام، وانقياد سعيد للمحبوب من جانب المحب، "فالمحبة بلاء كل كريم، ومن كانت همته أعلى، كانت محبته أصفى بل أوفى، فالمحبة بلاء لا يُرجى شفاؤه، ومقام لا يُعرف داؤه؛ لأن هناك غريماً يلازمك لا يبرح، ورقيباً من المحبوب يستوفى له منك دقائق الحقوق في دوام الأحوال، والمحبون يبذلون المهج في المحبوب من غير كراهة، ويبذلون الأرواح في الذب عن المحبوب من غير ادخار شظية من الميسور[٣٠].

وها هو ذا "أبو على الروذبارى"[٣١]-ت ٣٠٢هـ- على أتم الاستعداد لبذل روحه في سبيل محبوبه حتى ولو كان في ذلك هلاكها، ففي الهلاك حياتها الحقيقية إذ بالموت يستطيع شهود الحق، وروح "الروذ بارى" تتقطع شوقاً إلى المحبوب، وتحترق بنار الاغتراب والتشرد وهي بعيدة عنه في هذه الدنيا، وعلامة الشوق – كما يقول "أبوعثمان الحيرى"-: "حب الموت مع الراحة"[٣٢]، فقد أصبح الموت يقترن بما ينال من عون على المشاهدة، يقول "الروذبارى":

روحى إليكَ بُكلِّها قد أجْمَعتْ   لو أن فيك هلاكها ما أقلعتْ
تبكى إليك بكلها من كلِّها   حتى يُقال من البكاء تقطعتْ[٣٣]

فالروح فيض من الله ومنّة منه، ولما كانت كذلك ، فإن الوفاء من طبعها، وبذلها في الحب أمر طبيعي، فهي منه وإليه، يقول:

إني أجلُّكَ من روحي وأبذلُها   فداءُ عبدِكَ روحٌ أنت واهبُها
وكيف تفديكَ روحٌ أنت واهبُها   وقد مننْتَ على من يفتديكَ بها[٣٤]

ويشير "الروذبارى" إلى شرط مهم من شروط المحبة الخالصة، وهو وجوب فناء المحب في المحبوب، وتجرده عن كل سبب وكل غاية، فلا محبة إلا إذا خلا قلب المحب من جميع السوى، أو كما يقول "القشيرى": "من

شروط المحبة امتحاء كليتك عنك، واستهلاكك فـــى محبوبـــك، وأن تباشـــر المحبة جميع أجزائك، وتتخلل سرك حتى لا يكون فيك مســـاغ للغـــير"[٣٥]، يقول "الروذبارى":

مَنْ لَمْ يكنْ بـــكَ فانيـــاً عـــن حبِّـــهِ ... وعن الـــهوى والأنـــسِ بالأحبـــابِ
أو تيَّمتْـــهُ صبابـــةٌ جَمعـــتْ لـــــهُ ... ما كـــان مُفترقـــاً مـــن الأســـبابِ
فكأنـــهُ بيـــن المراتـــب واقـــــفٌ ... لمَنـــالِ حـــظٍّ أو لحســـنِ مـــآبِ[٣٦]

ومن شروط المحبة كذلك وجوب سترها، وصون سرها عن الغـــير، إنها سر بين الحبيب والمحب، وإذا كان المحب فى حبه البشرى يستعين على إدامة حبه بالكتمان فإن "الروذبارى" – كصوفى– أخلق بكتمان حبه الإلـــهى، فالعبد إذا ناء بحب خالقه فلمن يشكوه؟ أيشكوه لمن خلقه؟، إنه "لا خير فـــى شكوى إلى غير مشتكى"[٣٧]– على حد قول أحدهم– إنه يلتمس القدرة علـــى كتمان حبه من الحبيب نفسه، فهو الذى خصه بهذه المنّة، وهو الذى يقـــوى إرادته على حملها يقول:

بـــكَ كتمـــانُ وجـــدِهِ بـــك عنـــــهُ ... لـــك منـــهُ وعنـــك مـــالَكَ منُـــــهُ
مـــن إذا لاحِ لائـــحٌ لمشـــــوقٍ ... هـــام وجـــداً عليـــك إنْ لـــم تَكُنْـــهُ
وإذا أفـــلَ الأفـــولُ ببَيْـــــنٍ ... بـــانَ عنـــهُ فبـــانَ إنْ لـــم تُبِنْـــــهُ
يا فتى الحبِّ بل يا فتى الحقِّ سِـــوًى ... عنك مســـتودَعٌ لديـــك فصنْـــهُ[٣٨]

وإذا كان "الروذبارى" قد اشترط – ككثير من الصوفية – وجوب ســـتر الحب، وصون أسراره عن الذيوع، فإن "الحلاج"[٣٩] – ت ٣٠٩هـ– لم يعبـــأ بذلك، فأفشى أسرار حبه، واعتبر ما ينتظره من أذى على أيدى عاذليه شـــيئاً ضئيلاً بجانب هذا الحب، حتى ولو كان الذى ينتظره هـــو الحتـــف، إنـــه – حينئذ– آية النجاة ودليل الفداء، "ولا أشك فى أن "الحلاج" متـــأثر فـــى هـــذا بالنظرة المسيحية التى تضفى على "المسيح" فكرة "المخلص" ولا أشك كذلـــك

أن "الحلاج" قد تأثر بتلك النظرة حين وضع نصب عينيه أن تنتهى حياته بأيدى البشر، فأفضى المكنون حتى تتم له بغيته"[٤٠]، يقول "الحلاج":

الحبُّ ما دامَ مكتوماً على خطرِ وغايةُ الأمنِ أنْ تدنو من الحذرِ
وأطيبُ الحبِّ ما تمَّ الحديثُ بهِ كالنارِ لا تُؤتى نفعاً وهْىَ فى الحجرِ[٤١]

وإذا كان "الروذبارى" قد اشترط لصدق المحبة فناء المحب فى حبه أى تجرده عن حب السوى إلى حب المحبوب وحده، فإن "الحلاج" قد تعدى هذا "وتكلم صراحة فى اتحاد المحب بالمحبوب (صعوداً أو هبوطاً)، وصحب هذا كلام فى اللاهوت والناسوت لأول مرة فى تاريخ التصوف"[٤٢]، فقد "فلسف "الحلاج" العبارة المشهورة التى تقول "خلق الله آدم على صورته"، ففسرها فى ضوء نظرية حلولية هى أشبه ما تكون بنظرية النصارى فى طبيعة "المسيح"، وتجاوز حدود النظرية المسيحية إلى نظرية فى طبيعة الإنسان بوجه عام، فالإنسان فى نظره صورة الله – بإرجاع الضمير فى قوله "على صورته" إلى الله لا إلى الإنسان – صورة الله التى أخرجها من نفسه فى الأزل، وبواسطته أعلن عن مكنون سره وجماله، وهذه الصورة فى مظهرها الخارجى مؤلفة من طبيعتين "الناسوت" وهو الناحية البشرية، و "اللاهوت" وهو الناحية الإلهية، وقد مُزجت الطبيعتان مزجاً تاماً بحيث نستطيع أن نقول: "إن هذه تلك، وتلك هذه"[٤٣] أما عن المعنى الأول فيقول الحلاج:

سبحانَ مَنْ أظهَرَ ناسُوتَهُ سرُّ سنا لاهوتِهِ الثاقبِ
ثم بدا فى خَلْقهِ ظاهراً فى صورةِ الآكلِ والشاربِ
حتى لقد عاينهُ خلقهُ كلحظةِ الحاجبِ بالحاجبِ[٤٤]

وأما عن المعنى الثانى فيقول:

مُزِجتْ روحكَ فى روحى كما تُمزَجُ الخمرةُ بالماءِ الزلالِ
فإذا مسَّكَ شيءٌ مسَّنى فإذا أنت أنا فى كل حالِ[٤٥]

ويقول:

أنا من أهوى ومن أهوى أنا نحن روحان حللنا بدنا
فإذا أبصرتني أبصرته وإذا أبصرته أبصرتنا[٤٦]

وقد "استتبع كلام "الحلاج" فى الحب الإلهى كلاماً آخر فى النور المحمدى"[٤٧] إذ لما كان الحب يعود إلى الفطرة، فقد رتب على ذلك أن محمداً وهو حبيب الله أصل الأنوار والموجودات جميعها، فمنه انبثقت منذ الأزل أنوار النبوات ومنه صدرت كافة الموجودات[٤٨].

أما "ابن الفارض"[٤٩] – ت ٦٣٢هـ – فقد استوعب الحب ظاهره وباطنه، واستغرق الجمال جوارحه وجوانحه، فلم يكن يحب الله فى ذاته فحسب، ولم يتغن بجمال الله الذات الإلهية المطلق فحسب، وإنما هو يحب كل شيء، وينجذب إلى كل جميل، ويقبل على كل ما فى الوجود على أنه مشهد من المشاهد التى يتجلى فيها ذلك الجمال الإلهى المطلق.[٥٠]

وهو فيما عبر عنه من طبيعة حبه، وما لقيه فى سبيل هذا الحب، يرى أنه ليس هناك أحد من المحبين قد بلغ منزلته فى الحب – سواء كان هؤلاء المحبون من السابقين عليه، أو من المعاصرين له، أو من اللاحقين به – فهو بالنسبة لهم جميعاً المثل الأعلى الذى ينبغى أن يقتدوا به، ويأخذوا عنه يقول:

قل للذين تقدموا قبلى ومن بعدى ومَنْ أضحى لأشجانى يَرَى
عنى خذوا وبىَ اقتدوا، ولىَ اسمعوا وتحدثوا بصبابتى بين الورى[٥١]

وهو "يرى أنه بحكم منزلته هذه فى الحب، قد فاق كل من سبقه فى سبيله ونسخ بحبه آية العشق من قبله، فالمحبون كلهم جند له، يأتمرون بأمره، وتلاميذ يأخذون عنه، ويهتدون بهديه"[٥٢]، يقول:

نسختُ بحبى آية العشق مِنْ قبلى فأهل الهوى جُندى وحكمى على الكلِّ
وكل فتى يهوى فإنى إمامهُ وإنى برئٌ من فتى سامع العذلِ

ولى فى الهوى علم تَجِلُّ صفاتُهُ ... ومن لم يفقهْهُ الهوى فهو فى جهلِ[٥٣]

وليس غريباً أن يدعى "ابن الفارض" زعامةَ المحبين جميعاً وقد تمكن الحب من قلبه بحيث أصبح مذهباً له لو انحرف عنه، لكان معنى هذا ارتداده عن دينه، يقول:

وعن مَذهبى فى الحب مالِى مذهبٌ ... وإن مِلْتُ يوماً عنهُ فارقتَ مِلَّتى[٥٤]

إنه "يكشف فى هذا البيت عن حقيقة مذهبه الصوفى" الحب الإلهى "الذى اتخذه موضوعا لديوانه"[٥٥]، سجل فيه مشاعره ومواجيده عبر أمواج هذا الحب الذى كان يسقطه أحياناً كثيرة فى هوى الاتحاد ووحدة الوجود والحقيقة المحمدية فهو يعشق جمال الذات الإلهية، وجمال أول تَعَيُّنٍ صدر عنها (الحقيقة المحمدية وآثارها)، والأساس الأول فى حبه (يتمثل) فى فكرة الخلق الصادر عن الحب أما الأساس الثانى (فيتمثل) فى فكرة الوحدة التى تنتفى معها الاثنينية والكثرة أيضاً"[٥٦].

هذا هو موضوع الحب عند "ابن الفارض"، وقد مر بمراحله الأولى فى هجرته الصوفية إلى الله مشوباً بنقص مرده شوائب الحس التى تمثلت فى "رغبته بالظفر من المحبوبة الحقيقية برؤيتها أو سماع كلامها، وحاجته إلى كمال سكره الذى يعينه على أن يتخلص من إنيَّته"[٥٧] يقول:

هَبى قبل يُفنِى الحب منى بقيةً ... أراك بها لى نظرةَ المُتلفِّتِ
ومُنِّى على سمعى بلَنْ إنْ منعتِ أنْ ... أراكِ فمِنْ قبلى لغيرى لَذَّتِ[٥٨]
فعندى لسُكرى فاقةٌ لإفاقةٍ ... لها كبدى لولا الهوى لم تُفَتَّتِ[٥٩]

وفى المرحلة الثانية "تفنى نفسه عن أوصافها فناء تستغرق معه فى ذات المحبوبة، وينتهى هذا الاستغراق إلى أن ينكشف لها من الأسرار ما لم يكن يكشف من قبل، وذلك لأن نفس المحب بتجردها عن أوصافها، وفنائها عن حظوظها من المحبوبة، قد رجعت إلى حالتها الأولى من الصفاء الذى

كان لها قبل أن تتصل بالبدن، فاستطاعت أن تشهد فى حالة الفناء أنها عين محبوبتها"[٦٠]، يقول:

فأفنَى الهوى ما لم يكن ثمَّ باقياً هنا من صفات بيننا فاضمحلَّتِ
وشاهدتُ نفسى بالصفات التى بها تحجَّبتُ عنى فى شهودى وحُجْبتى[٦١]

أما المرحلة الثالثة والأخيرة فهى التى تحقق فيها بشهود نفسه ومحبوبته معاً على غير تمايز ولا اختلاف، بل على أنها شيء واحد، "لقد أصبح فانياً عن نفسه باقيا بمحبوبته إلى الحد الذى أحس معه أن وجوده صار عين وجود محبوبته"[٦٢].

جَلَتْ فى تجلِّيها الوجودَ لناظرى ففى كل مَرْئى أراها برؤيتى
وأشهدتُ غيبى إذْ بدت فوجدتُنى هنالك إياها بجَلْوةِ خَلْوتى[٦٣]

لقد تجلت محبوبته الرمزية، فصار يراها فى كل موجود، وحين انكشف الحجاب عن باطنه شهد أن ذاته هى عين ذات المحبوب، يقول:

لها صلواتى بالمقام أقيمُها وأشهدُ فيها أنها لى صلَّتِ
كلانا مُصَلٍّ واحدٌ ساجدٌ إلى حقيقتهِ بالجمع فى كل سجْدةِ
وما كان لى صلَّى سواى ولم تكنْ صلاتى لغيرى فى أدَا كلِّ ركعةِ[٦٤]

والله يتجلى فى العالم فى صور مادية أو روحية مختلفات" فكل شكل من الحب يُقصد به الله، وكل مظهر طبيعى يمثل صفة من صفات الألوهية"[٦٥]، يقول:

وفَارِقْ ضَلالَ الفَرْقِ، فالجمْعُ مُنْتِجٌ هُدَى فرقةٍ بالاتِّحادِ تَحَدَّتِ
وَصرِّحْ بإطْلاقِ الجَمَالِ ولا تَقُلْ بتقْييده مَيْلاً لزُخْرف زينَةِ
فَكُلُّ مَلِيحٍ حسْنُهُ من جَمَالِها مُعارٌ لهُ، أو حُسْنُ كُلِّ مَلِيحَةِ
بها قَيْسُ لُبْنَى هَامَ، بل كُلُّ عاشِقٍ كمجنونِ لَيْلَى أو كُثَيِّرِ عَزَّةِ
فَكُلٌّ صبَا منْهُم إلى وصفِ لبسِها بصُورةِ مَعْنى لاحَ فى حُسْنِ صُورةِ

ومـــا ذاك إلا أنْ بَـدَتْ بمظـــــاهرِ ... فظنُّوا سواها وهـــى فيـهم تَجَلَّـتِ
بَدَتْ باحتجابٍ واختفـــتْ بمظـــاهرٍ ... على صِيَغ التلوينِ فى كـــل بَــرزةِ
وتظهرُ للعشاقِ فـــى كـل مظـــهرٍ ... من اللَّبسِ فى أشكالِ حسـنٍ بديعــةِ
ففى مُـــرةٍ لبنـــى وأخـــرى بثينـــةٌ ... وآونـــةً تُدْعـــى بعــــزة عَــــزَّتِ
كـذاك بحكـمِ الاتحــادِ بحســـنها ... كما لى بَدَتْ فى غيرها وتَزَيَّـتِ[٦٦]

وهذه الوحدة لا تظهر فى الأشخاص فقط، بل فى مظـــاهر الطبيعــة المختلفة فالله يتجلى فى كل شىء، يقول "ابن الفارض":

تراهُ إن غاب عنّــى كـل جارحــةٍ ... فى كلِّ معنى لطيـفٍ رائـقٍ بـــهجِ
فى نغمة العود والنــاى الرخيـم إذا ... تألفــا بيــن ألحـــانٍ مــن الـــهزجِ
وفى مسارحِ غُزلانِ الخمــائلِ فـــى ... بَردِ الأصائلِ والإصباحِ فى البلَـــجِ
وفى مساقطِ أنـداءِ الغَمـامِ علـــى ... بساطِ نَورٍ مــن الأزهــارِ مُنْتَسَـجِ
وفى مســـاحبِ أذيــالِ النسـيمِ إذا ... أهدى إلـــىَّ سُـحَيْراً أطيـبَ الأرجِ
وفى التثامى ثَغْرَ الكـــأسِ مُرْتِشـفاً ... ريقَ المُدامةِ فى مُستنزهٍ فــــرجِ[٦٧]

وهكذا وصل "ابن الفارض" فى حبه إلى القول بوحدة الوجود، وكذلــك إلى الحقيقة المحمدية[٦٨]، وانتهى به انعطاف إلى القول بوحدة الأديان كنتيجة حتمية لنظرية وحدة الوجود، يقول:

وإنْ خَرَّ للأحجارِ فى اليد عـــاكفٌ ... فلا تَعـد فــى الأنكــار بالعصبيَّــةِ
وإن عبدَ النارَ المجوسُ وما انطفـتْ ... كما جاء فى الأخبار فى ألف حِجَّــةِ
فما قصدوا غيرى، وإن كانَ قصدُهُـم ... سواىَ وان لم يُظْـهروا عقــد نيَّــة
وما زاغتِ الأبصارُ من كـــل مِلَّــةٍ ... ولازاغتِ الأفكارُ فى كل نِحلَــةِ[٦٩]

وهذا هو عين ما قاله "شانكارا": "اعبد الله فى أى معبد شئت، واركـــع أمام أى إله بغير تفريق"[٧٠]، وهو – أيضاً– عين ما قاله "ابن عربى"[٧١]– ت

٦٣٨هـ- ووصل إفيه فى حبه، فقد صار قلبه هيكلاً لجميع المعتقدات والعبادات، يقول:

لقد صار قلبى قابلاً كُلَّ صورةٍ فمرعىً لغزلانٍ وديرٌ لرُهبانِ
وبيتٌ لأوثانٍ وكعبةُ طائفٍ وألواحُ توراةٍ ومصحفُ قرآنِ
أدينُ بدين الحبِّ أنّى توجَّهتْ ركَائبهُ فالحبُّ دينى وإيمانى(٧٢)

والسبب فى ذلك أن الحب عند "ابى عربى" هو أصل العبادة وسرها وجوهرها " إذ لا معبود إلا وهو محبوب، ولولا الحب ما عُبِدَ شىء من إنسان أو شجر أو كواكب أو صنم؛ لأن الشيء لا يُعبد إلا بعد أنْ يخلع عليه العابد لباس التقديس، وهو لا يقدسه إلا بعد أن يحبه ويتفانى فى حبه، فالمعبود والمحبوب - إذن - عين واحدة وإن اختلفت عليها الأوصاف، فإنك تسميها معبوداً من وجه، ومحبوبا من وجه آخر، والمسمى واحد فى الوجهين، والنتيجة التى يخلص إليها "ابن عربى" هو أن المحبوب على الإطلاق هو عينه المعبود على الإطلاق؛ لأنه هو الظاهر بصورة كل ما يُحب وما يُعبد"(٧٣) وفى هذا يقول:

وحق الهوى إنَّ الهوى سببُ الهوى ولو لا الهوى فى القلبِ ما عُبِدَ الهوى(٧٤)

فهو يقسم بقدسيةِ الهوى (الحق كما يزعم)، إنه الهوى السارى فى جميع مراتب الوجود، المعبود فى جميع صوره، وهو علة الحب فى جزئياته وأشكاله، وأنه لولا وجوده وتجليه فى صور المعبودات، وفى قلوب العابدين ما عُبد معبود ولا وُجد عابد، انه اسم آخر من أسماء الله، "وأعظم مجلى يُعبد فيه الحق وأعلاه هو الهوى"(٧٥)؛ لأنه أساس كل عبادة، والمعبود الحقيقى فى كل صور ما يُعبد "فلا يُعبد شىء إلا بالهوى، ولا يُعبد هو إلا بذاته"(٧٦) قال تعالى: ﴿ أَفَرَأَيْتَ مَنِ اتَّخَذَ إِلَٰهَهُ هَوَاهُ﴾(٧٧)؛ وهو أعظم معبود، وفيه أقول: وحق الهوى.. (البيت السابق)(٧٨) وحول بقية الآية يضيف "ابن

عربى": قال الله تعالى: ﴿وَأَضَلَّهُ اللهَ عَلَى عِلْمٍ﴾[79] أما أن الله أضله على علم فمعناه أنه حير العابد لهواه لظهوره وتجليه فى صور الهوى ومراتبه، وذلك الإضلال مبنى على علم من الله "[80] أى أن المراد من الآية – فى رأيه – على علم من العابد لهواه تجلياته فى تلك الصور "والعارف المكمل من رأى كل معبود مجلى للحق، يُعبد فيه"[81] "فالمحب العارف – فى نظره – هو الذى نظر إلى الوحدة فى الكثرة، ووضع الألوهية فى موضعها أى فى الواحد المعبود فى صور جميع الآلهة المعبودين"[82].

فجميع المعبودات مجالٍ ومظاهر لعين واحدة فى الوجود فيما لا يتناهى من الصور، وجميع المعبودين صور ومجالٍ للمعبود الواحد الحق، يقول "ابن عربى": "معنى قوله تعالى: ﴿وَقَضَى رَبُّكَ أَلاَّ تَعْبُدُواْ إِلاَّ إِيَّاهُ وَبِالْوَالِدَيْنِ إِحْسَاناً﴾[83] أى حكم وقدر أنكم لن تعبدوا شيئاً إلا أن يكون ذلك الشىء مجلى من مجالى الله"[84].

بيد أن "ابن عربى" يحذر أن يقصر العابد معبوده على صورة بعينها يقول: "إياك أن تتقيد بعقد مخصوص، وتكفر بما سواه، فيفوتك خير كثير، بل يفوتك العلم بالأمر على ما هو عليه، فكن فى نفسك هيولى لصور المعتقدات كلها، فإن الله تعالى أوسع وأعظم من أن يحصره عقد دون عقد"[85].

ومن هنا صار قلب "ابن عربى" قابلاً كل صورة؛ "لأن الله تعالى فى أبنية كل جهة، وما ثَمّ إلا الاعتقادات، والكل مصيب، وكل مصيب مأجور، وكل مأجور سعيد، وكل سعيد مرضى عنه، وكل مرضى عنه محبوب؛ لأنه محب"[86]، ولذلك دان "ابن عربى" بما سماه "دين الحب".

هذا هو الجانب الأول فى قضية الحب الإلهى عنده وهو حب الخلق للحق أما الجانب الثانى فهو حب الحق للخلق، و"ابن عربى" يرى أن الحق يبادل الخلق حباً بحب وشوقاً بشوق، فيقول: "الحب الإلهى لنا قسمان: أن

يحبنا الله لنا، أو أن يحبنا لنفسه، أما حبه إيانا لنفسه، فهو قوله عن نفسه: أحببت أن أعْرَف فخلقت الخلق "أما حب الله إيانا لنا (أى حبنا بنا نحن) فكان بأن عرفنا الأعمال التى تؤدى إلى سعادتنا، ثم إلى نجاتنا من الأمور التى لا توافق أغراضنا ولا تلائم طباعنا"(٨٧).

فالحق يحب الخلق؛ لأن الخلق صوره ومجاليه، وبهذه الصور تظهر صفاته فهو حب ذاتى ينعكس منه إليه عن طريق الصور التى هى بالنسبة إلى الحق كالمرايا التى يرى الحق فيها نفسه(٨٨).

من هنا اعتبر "ابن عربى" أن الحب سبب الخلق، فالحق فى أزليته أحب أن يُعرف، فخلق الخلق أى تجلى فى صورهم، وكان حنينه إلى الظهور على مسرح الوجود الخارجى علة خلقه للعالم، ولكن الحق الذى حن إلى الظهور فى صور أعيان الممكنات يحن دائماً إلى عودة تلك الصور إليه، وهذا هو عين حنين الخلق إلى الحق؛ لأن المشتاق عين المشتاق إليه فى الحقيقة وإن كان غيره فى الظاهر.

"فالحب – إذن – علة ظهور الصور، وعلة اختفائها، علة وجودها، وعلة اختفائها، وهو حال موجودة دوماً، متبادلة بين الحق والخلق؛ لأن الحق دائم الظهور فى صور الخلق يدفعه إلى ذلك الحب الكامن فيه نحو الظهور، والخلق دائم الفناء فى الحق يدفعه إلى ذلك الحب الكامن فيه نحو التحلل من الصور والرجوع إلى الأصل، هذه هى دائرة الوجود، أولها حب وافتراق، وآخرها حب وتلاق، ومحور الدائرة هو الحق، ومحيطها ما لا يُحصى عده من مجالى الوجود، الكل يخرج من المركز، والكل يعود إليه"(٨٩).

يترتب على ما تقدم أن المحبوب على الحقيقة فى جميع ما يحب هو الحق الذى يتجلى فى جميع صور الممكنات و"ابن عربى" حينما تغنى بحب "ليلى" و"هند" و"سعدى" وغيرهن، إنما يتغنى بالجمال الإلهى الشامل فيهن،

حينما يبثهن حبه وأشواقه، فإنما يتجه بحبه وأشواقه إلى الذات الإلهية اللاتى هن صور منها.

وليس هذا الأمر وقفاً على محبوباته من النساء، بل يشمل جميع صور الممكنات مادية كانت أو معنوية فقد صار قلبه قابلاً كل صورة.

تلك كانت نبذة مجملة عن نظرية، "الحب الإلهى" فى التصوف الإسلامى مع عرض نماذج لها ذات مجموعتين: الأولى كانت بمنأى عن التأثيرات الأجنبية (فلسفية أو دينية) ومن ممثليها "رابعة" و"سمنون" و"الروذبارى"، والثانية خضعت لمثل هذه التأثيرات، وكان من ممثليها "الحلاج" و"ابن الفارض" و"ابن عربى".

وقد استمر هذان الاتجاهان إبان العصر المملوكى إذ ظهر كل منهما واضح جلياً فى نتاج صوفيته (شعراً كان أم نثراً)، وهذا ما سوف يتضح خلال الصفحات التالية.

"فشهاب الدين ابن الخيمى"[٩٠] – ت ٦٨٥هـ – يكاد الحب الإلهى أن يستغرق أكثر شعره، "وتدور معانيه حول موضوعات الشوق إلى الحبيب، وما يعانية الشاعر أو العاشق من آلام مبرحة فى سبيل محبوبه مع التأكيد على صفات الوفاء، والتوحد فى الحب"[٩١]، يقول:

يا مطلباً ليس لى فى غيره أرَبُ ... إليك آل التقصى وانتهى الطلبَ
وما أرانى أهلاً أن تواصلنى ... حسبى عُلُواً بأنى فيك مكتئبُ
لكنْ ينازعُ شوقى تارةً أدبى ... فأطلبُ الوصلَ لمّا يضعف الأدبُ
ولستُ أبرحُ فى الحالين ذا قلقٍ ... نامٍ وشوقى له فى أضلعى لهبُ
ومدمعٍ كلما كفكفتُ صيِّبَه ... صوناً لذكركَ يعصينى وينسكبُ
ويدَّعى فى الهوى دمعى مقاسمتى ... وَجدى وحزنى ويجرى وهو مختَضِبُ
كالطرفِ يزعم توحيدَ الحبيب ولا ... يزال فى ليلهِ للنجم يرتقبُ[٩٢]

وكما هى عادة شعراء الصوفية فى استيحاء الأجواء الإسلامية من ذكر الأماكن المقدسة وغير ذلك[٩٣]، يعرض "ابن الخيمى" لذكرى الحب ومذاقاته فى هذه الأماكن فيتحدث عن تعلقه وهيمانه بها، وعن شوقه العارم لمحبوبه، ووجده الغامر به، وعن سعادته الجمة وهو فى تلك الحال، يقول:

يا صاحبى قد عذمتُ المُسعدين فما ... عذلى على وصبى لا مسَّكَ الوَصَبُ
باللهِ إن جزتَ كثباناً بذى سلمٍ ... قف بى عليها وقل لىَ هذه الكثبُ
ليقضىَ الخدَّ من أجراعها وطراً ... فى تربها ويؤدى بعضَ ما يجبُ
وملْ إلى البان من شرقىِّ كاظمةٍ ... فلى إلى البان من شرقيها أربُ
وخذ يميناً لمغنى تهتدى بشذى ... نسيمه الرطب إن ضلَّت بك النجُبُ
حيث الهضاب وبطحاها يروِّضها ... دمعُ المحبين لا الأنداء والسحبُ
أكرمْ به منزلاً تحميه هيبتُهُ ... عنى وأنواره لا السمر والقُضُبُ
دعنى أعللُ نفساً عزَّ مطلبُها ... فيه وقلباً لغدرٍ ليس ينقلبُ
نفيه عاينتُ قدماً حسنَ من حسنت ... به الملاحةُ واعتزت به الرتبَ
دنا وأننى وعزُّ الحسن يحجبُهُ ... عنىَ وذلى والأحلاك والرهبُ
أحيا إذا متُ من شوقٍ لرؤيته ... لأننى لهواه فيه منتسبُ
ولست أعجبُ من جسمى وصحته ... فى حبه إنما سُقمى هو العجبُ
يا لهفَ نفسى لو يُجْدِى تلهفُها ... غوثاً وواحربا لو ينفعُ الحربُ
يمضى الزمان وأشواقى مضاعفةٌ ... يا للرجال ولا وصل ولا سببُ
هبَّتْ لنا نسمات من ديارهمُ ... لم يبق فى الركب من لا هزَّه الطربُ
كدنا نطير سروراً من تذكرهم حتى ... لقد رقصتْ من تحتنا النجُبُ
يا بارقاً بأعالى الرقمتين بدا ... لقد حكيتُ ولكن فاتك السببُ[٩٤]

ويقف "ابن الخيمى" فى ضراعة متوسلة متمثلاً لما يشاؤه المحبوب، راضياً منه بالبعد والهجر والاحتجاب، فحسبه أن المحبوب يملأ عليه كل

كيانه، فهو قريب منه على رغم البعد، متصل به على رغم الهجر، مشاهد بسره حسنه على رغم الاحتجاب:

إن كان يرضيهم إبعادُ عبدِهمُ ... فالعبدُ منهم بذاك البعدِ مقتربُ
والهجرَ إن كان يرضيهمُ بلا سبب ... فإنه من لذيذِ الوصلِ مُحتَسبُ
وإن همُ احتجبوا عني فإن لهمْ ... في القلبِ مشهودَ حسنٍ ليس يحتجبُ
قد نزَّه اللطفُ والإشراقُ بَهجَتَهُ ... عن أن تمنَعها الأستارُ والحُجُبُ[٩٥]

إن نفس الشاعر قد صفت بهذا الحب، فإذا هي تشرق بنور الفيض الإلهي، وإذا قلبه تنثال عليه الواردات الربانية، فيتحول ليله إلى نهار؛ "لأن القلب إذا غمرته أنوار التجلي مُتِّع نهاره فلا ليل"[٩٦]، فقد أدرك من المعارف والحقائق ما جلب اليقين إلى عقيدته؛ ولهذا فلن يحيد عن حبه أبداً، ولن يسمع لعاذله مهما اكتوى بنار صبابته، ففي سبيل محبوبه يهون الألم، ويعذب العذاب، ويحلو السقم، يقول "ابن الخيمي":

كلفتُ ببدرٍ في مَيادي الدجى بدا ... فعاد لنا ضوءُ الصباحِ كما بَدَا
وحجَّب عنا حسنَهُ نورُ حسنِهِ ... فمن ذلك الحسنِ الضلالةُ والهُدَى
فيا عاذلي دَعْني ونارَ صبابتي ... عليه فإني قد وجدتُ بها هدَى
وهاكَ يدي إني على ترك حبهِ ... مدى الدهر لا أعطيكَ يا عاذلي يدَا
فما العيشُ إلا أن أبيتَ مُواصلاً ... لبدري أو في حب بدري مُسَهدَا
فيا نارَ قلبي حبذا أنتِ مُصطلى ... ويا دمع عيني حبذا أنت مَوردَا
ويا سَقَمي في الحب أهلاً ومرحباً ... ويا صحةَ السُّلْوَان شأنَكِ والعدا
فلستُ أُرَى عن مِلَّةِ الحبِّ مائلاً ... وكيف ونورُ العامرية قد بدا[٩٧]

و"ابن الخيمي" "يستعير هنا– كما هي العادة لدى شعراء الوجد–معاني الشعراء العذريين وخاصة "المجنون"، فهم يجدون في العذاب سعادة، وفي الملامة حلاوة؛ لأنهما في سبيل المحبوب، ويتسامى شعور المحبة فتختلط

أحاسيس العذاب والشقاء بأحاسيس النعيم واللذة أو هكذا يحيلها الحب بإكسيره"[٩٨]، فتستعذب شدة الوجد، وتحلو حرقة الشوق.

وإذا كان "ابن الخيمى" قد تسامى بالصفات الحسية للجمال، وجردها للمعانى الصوفية، فكذلك يفعل "تاج الدين ابن عطاء الله السكندرى"[٩٩]– ت ٧٠٩هـ– حين تحدث عن "سلمى" كرمز للعلو، يقول:

برزتْ سَلْمى بأثناء الخيَم ... فأرتْنا البدرَ من تحت اللِمَمْ
وحَدَا الحادون لمَّا أبصروا ... وجهها فى الليل صبحاً قد ألمْ
وعذرْناهمْ وماذا عجبٌ ... أن يُرى وجهٌ لسلمى فى الظُلَمْ؟
كضياءِ الصبحِ أو بدرِ الدجى ... وجهها أكْملُ نوراً وأتمْ
لو رآها البدر انثنى راجعاً ... خَجلاً من وجهها ومُحْتشَم[١٠٠]
أو رأتها الشمسُ لم تطلعْ ضحى ... ثم صارت خِدْنَ هَمٍّ وندم[١٠١]

وقد كان "السكندرى" فى بدايات حياته التصوفية يتعذب بالهجر، فيبقى الليل ساهراً ، راعياً لنجومه، متذكراً لحظات الوصال، ذارفاً الدمع عليها، مستشعراً الهم والحزن، يقول:

عذَّبتْ قلبى بهجْرانٍ بهِ ... عُذِّب العشاقُ قبلى فى القِدَم
وكستْنى ثوبَ همٍّ وضنى ... صرتُ بيْن الناس فيهِ كالعلَمْ
وأبتْ إلا صدوداً دائماً ... فأبى دمْعى إلا أن يَنِم[١٠٢]
فسهرتُ الليلَ أرعى نَجْمَهُ ... أذكر الوصلَ الذى قد انصرَمْ
كلما رُمْتُ ليعنى هجعةً ... قال لى القلبُ رويداً لا تنَم[١٠٣]

لكنه اعتبر ذلك كله من دلائل المحبة الصادقة فالسهاد والسقم، والهم والضنى، والذل والأسى، والدمع والسهر من شروط العشق ولوازمه، وذلك حين يقول:

تدَّعى العشقَ وتأتى ضدَّهُ ... إنما العشقُ سهادٌ وسقَمْ

لازِم البـــابَ بـــذلٌ واســـــى فهما فى العشق شــرطٌ يُلــتَزَمْ[١٠٤]

ويشير "السكندرى" فى قصيدة أخرى إلى تلك المعانى، فيقول:

فــلا واللهِ مــا طيبــتْ حيــاةٌ سوى بالقرب مــن كَنَــفِ الحبيــب

فــلا تخــترْ ســوى دارٍ لسُــعْدى وعُــذْ عــن الأ جــارع والكثــوبِ

ومــا لاقــى الأحبــة مثــل بُعْــدٍ تفتَّــت منــه حبــاتُ القلــوب

ومــن يعشــقْ معــززةً شــروداً فلا يســأمْ مقُاســاةَ الكــروبِ[١٠٥]

لكن "السكندرى" بعدما تقدم فى طريقه الروحى لم يعد يتعذب بالــهجر والبعد ولم يعد يلح على دوام الوصلة مع الحبيب، بل هو راض سواء وصله أم قطعه؛ إذ ليس هو مع ما يريد لنفسه، بل مع ما يريد الحبيب له، يقول:

وكنتُ قديماً أطلبُ الوَصــلَ منــهمُ فلمَّــا أتــانى العلــمُ وارتفــع الجــهلُ

تيقَّنــتُ أنَّ العبــدَ لا طلَــبٌ لــهُ فإنْ قربُوا فضــلٌ وان بَعِــدُوا عَــدْلُ

وإنْ ظهروا لم يُظْهروا غير وصفِهمْ وإن ستروا فالسَّترُ من أجلهمْ يحلـو[١٠٦]

فمن أخص معانى المحبة أن يكون المحب متحرراً فى حبه عن طلــب الحظوظ لأن هذا مظهر إرادته لنفسه، وهو قبيح منه فى السلوك بالقياس إلى ما ينبغى عليه من أن يكون مسقطاً لإرادته وحظوظها على الدوام، وإلى هذا يشير "السكندرى" فى حكمة من حكمه بقوله: "ليس المحب من يرجــو مــن محبوبه عوضاً أو يطلب منه غرضاً، فإن المحب من يبذل لك، ليس المحــب من تبذل له"[١٠٧] "ولهذا لا يكمل السالك للطريق فــى حبــه – حســب رأى السكندرى– إلا إذا كان متحققاً مع المحبة بترك الإرادة والتدبير، والتخلى عن حظوظ النفس بالكلية"[١٠٨]، وهذه الفكرة نتيجة لازمة عن فكرتـــه الموجهــة لمذهبه الصوفى بوجه عام، تلك التى تتمثل فى إسقاط الإرادة والتدبير[١٠٩].

فإذا كان المحب على هذا النحو أى متجرداً من حظوظ نفسه، وعـــن طلب هذه الحظوظ لها، فقد استوت عنده جميع الأحوال الواردة عليـــه مــن

الوصل والقطع، والقرب والبعد، والشـــهود والحجـاب، وغيرهـــا، يقـول "السكندرى":

عزمتُ على أنْ أترك الكـونَ كُلَّــهُ ... وأقفو سبيلَ الحبُّ والمجتبـى يَقْفُـو

شـهودُك يَجلـو والحجـابُ لأنَّـهُ ... إذا حُقِّقَ التحقيقُ صار هو الكشـفُ

وما أحسنَ الأحبابَ فى كـلِّ حالـةٍ ... فللهِ ما يُبْدُوا، ولله مـا يُخفُـوا[110]

فجميعها منن ومواهب إلهية ترد على السالك دون إرادة منه لنفسـه، يقول:

أرى الكلَّ مُحْتاجاً وأنتَ لكَ الغنـى ... ومثلى مَنْ يَخْطى ومثلُـكَ مـن يَعْفـو

وأنتَ الذى تُبْـدى الـوِدادَ تَكَرُّمَـاً ... ومثلُك مَنْ يَرْعى ومثلُك مَنْ يَجْفُـو[111]

والحكمة من تنوع الواردات على السالك أن يتحرر بها مـن أغيـاره العدمية التى يكون ساكناً إليها من دون الله كحظوظ نفسه وتدبيره لها ليخـرج بذلك إلى فضاء المعرفة بالله عن طريق اليقين، وإلى هذا يشير فـى إحـدى حكمه: "أورد عليك الوارد ليتسلمك من يد الأغيار، ويحررك من رق الآثار، أورد عليك الوارد ليخرجك من سجن وجودك إلى فضاء شهودك"[112].

فالمراد – إذن – تزكية نفس المحب لا تحقيق حظوظها، وعليه يجـب ألا يغتر بالواردات فيركن إليها من دون واهبها وهو الحبيب، وعلامة ركون المحب إليها أن يطلب بقاءها حال وجودها، فهذا ليس من أدب السـلوك؛ لأن أدبه التجرد عن حظ النفس بالكلية، وحول هذا يقول "السكندرى" فى حكمه: " لا تزكين وارداً لا تعلم ثمرته، فليس المراد من السـحابة الأمطـار، وإنمـا المراد منه وجود الأثمار، ولا تطلبن بقاء الواردات بعد أن بسطت أنوارهـا وأودعت أسرارها فلك فى الله غنى عن كل شـىء، وليـس يغنيـك عنـه شىء"[113].

فجميع الأحوال الواردة على المحب منن ومواهب من الله تعالى، وله سبحانه المنع والعطاء.

وما لامرئ عما قضى اللهُ معْـدلٌ ... وليس لهُ منـهُ الـذى يتَخَـيَّرُ.[114]

إذن المطلوب من المحب حسب إرادة الحبيب:

مـرادى منـك نسـيانُ المـرادِ ... إذا رمـتَ السـبيلَ إلـى الرشـادِ

وكُنْ عَبْـداً لنـا والعبـدُ يرْضـى ... بما تقْضى الموالى مِـنْ مُـرادِ[115]

ويشير "عفيف الدين اليافعي"[116] – ت ٧٦٨هـ – إلى هذه الـواردات من حيث كونها مواهب إلهية لا دخل للعبد فيها، ولا إرادة له منـها لنفسـه، فيقول:

فإنْ وصلَتْنـا فالمكـارمُ وصفُـها ... وإنْ قاطعتْنا نحنُ أدنى وأحقـر.[117]

فليس للمحب من أمر هذه المكارم شيء، بل إن شاء المحبوب أعطـى وتفضل، أو منع وقدر، وإن شاء أظهر وكشف، أو أخفى وحجب، فإن تفضل وكشف للمحب شيئاً من أنوار الشواهد وأسرار المعارف، فهذا من ألطـاف كرامته وعنايته له، وحينئذ تحل بقلب المحب السعادة العظمـى، ويستشـعر الفخار لرضى المحبوب عنه، يقول "اليافعي":

أيا ساعةً فيـها السـعاداتُ تجتلـى ... على وجهـها در العنايـات يُنْـثَرْ

ويا ساحةً فيـها المفـاخرُ ترْتقـى ... علاها وخلْعاتُ الكرامات تُنْشَـر.[118]

ففى هذه الساعة ورد على قلب شاعرنا وارد قوى من واردات المحبـة الإلهية فإذا الحجب ترفع، والأنوار تبدو، ويضىء بها الكون كله، فيهيم قلبه، وتطيب روحه ويذهب عقله، وهذا هو السكر الذى يحصل لأصحاب المواجيد حين يكاشفون بالأنوار والفيوضات[119] وهو واحد منـهم، أحـب، فصـدق وأخلص، فمنّ الله تعالى عليه ببعض منحه، وكشف له عن بعض الأسـرار، فسعد وشرب، فسكر، وأخذته غيبة السكر الناجمة عن حاله تلـك، فقهرتـه،

وكيف لا تقهره؟ وهى من معين قدسي بل إنه يشير إلى أن سكره حصل منذ الوهلة الأولى قبل أن يشرب حين ورد عليه هذا الوارد، فغاب عن الوعـــى، وتاه فى نشوة سكره، ولم يعد يدرك شيئاً سوى الأنوار والأسرار، وقد وصل إلى أعلى درجات السكر وهى الرّى، إذ تسرمد شربه، فهو فى نشوة طيـــل حياته، يقول "اليافعي":

سقتنا بها سلمى من الــراّح عندمـــا ... بدت فأضاء الكون من جانب الخــدر
أماطت حجاباً عــن بــهاء جمالــها ... فهمنا سُكارى فى المهامـــــة والقفــر
شربنا حمّيا الحب فى قدس حضــرة ... وأكرمْ بها فى حضرة القدس من خمر
لنا عُصرت من كُرم نور جمال مــن ... سقانا وقد غبنا وحرنــا فمــا نــدرى
وضاءت لنا أنوار غيب وشـــوهدت ... أمورٌ فأعلمنــا بــها أنّــها تجــرى
سكّرنا بها من شمّها قبــل شــربها ... نشاوى بربّاها إلى آخــر الدهــر[120]

وقريباً من هذه الأبيات قوله – أيضـــاً–:

بدا النور من ربع الأحبّــا بنُعمــى ... فضاء به القاصى من الكون والدّانـــى
وفاحَ بهِ من خدر نُعْمـــى معطّــراً ... له طيــب ريّاهـــا مثــيراً لأشــجانى
ولم يرَ ذاك النورَ أعشـــى بصــيرة ... ولا شمَّ ذاك الطيبَ مزكـــومُ حرمـــان
فان أنعمتْ نُعْمى سقتْ راحَ وصلــها ... لأهل الهوى ممن بها مغرمٌ عـــانى[121]

وقوله كذلك:

ونُسقَى كؤوسَ الحب فى قدس حضــرة ... ومنها شــموسٌ للمعــارف تطلــعُ
فتُضحى وفيها مشرقُ النـــور فشــرقٌ ... ومكنون أسرار من العلم مُــودَعُ[122]

وهذه المعارف والأسرار عرائس أنوار للمحبين الذين هاموا بمحبوبهم وبجماله المطلق، وسكروا بخمر المحبة الإلهية، لا بالخمر الكثيفـــة الحســية المدنسة بالغول والتأثيم، يقول "اليافعي":

عرائــس أنــوار بــدا مــن بهائـــــها ... لمــن يَجْتليــها كــالبروق الخواطــف

شموسٌ بدت من مَشرق الحسن والبَـهَا بنـور جمـالٍ للمحبيـن شـاغفِ
سُكارى ولم يُسقوا مداماً وإنمـا سُـقوا حبٌّ حسنٍ جلَّ عن وصف واصـفِ(١٣٣)

هذه المحبة الإلهية قد "تنافس فيها المتنافسون، وإليها شخص العاملون، وإلى علمها شمر السابقون، وعليها تفانى المحبون، وبـروح نسـميها روح العابدون فهى قوت القلوب، وغذاء الأرواح، وقرة العيون، وهى الحياة التـى من حرمها فهو من جملة الأموات، والنور الذى من فقده فـهو فـى بحـار الظلمات، والشفاء الذى من عدمه حلت بقلبه جميع الأسقام، واللذة التى من لم يظفر بها فعيشه كله هموم وآلام"(١٢٤)؛ ولأنها كذلك تهون فى سبيلها النفـوس والأرواح، فشرطها الأول" أن تهب كلك لمن أحببت"(١٣٥) حتى لـو زهقـت روحك فى سبيل محبوبك، فالموت هو الحياة الحقيقية، إذ به تعود الروح بعد طول اشتياق إلى عالمها الذى ترى فيه محبوبها، وكفى بـالمحب شـرفاً أن يموت من حبه الذى لا يبغى منه شيئاً من نعيم الجنان، بـل مـا يؤملـه أن يحظى بمشاهدة جمال المحبوب، وفى هذا يقول "اليافعى" مفرقاً بيـن شـهيد الحب وشهيد السيف:

قتيلُ الهوى فى مذهب الحب والفقْـر بلا عَوَضٍ حاشاه من طلبِ الأجْـرِ
سوى رؤية المحبوب فى ساعة اللقَّـا إذا ما قتيل السيف عُوِّض فى الحشرِ
فشتانَ ما بين المقامين فـى العُلـى وبين شهيدِ الحبِّ والسيفِ فى القَـدْرِ
فما طالبُ مَوْلَى لـهُ طـال شـوقُهُ وفى حبه قد ماتَ خالٍ عن الصـبْرِ
كطالبِ مطعـومِ الجنـانِ وشُـربها وملبوسها والخيلِ والحورِ والقصْـرِ
إذا كنتَ حظَّى والأنـامُ حظوظـهمْ أياديكَ ما نالوا نعيمـى ولا فخْـرى
كفى شرفاً موْتَ المحـبِّ صبابـةً بِمَوْلَىً وفضلاً جلَّ قدْراً عن الحصْـرِ
ويكْفِيه خمسٌ مـن فضائلـهِ بـها بلوغُ المنى عيشاً ومجداً على الدهْـرِ
قتيـلُ جمـالٍ قـد وَدُوه برؤيـةٍ ووصـلٍ وقـربٍ والتنـادم والسِّـرِّ

تميز عن غــــير بــهذى وغيرهـــا وشاركه فيما له نال مــن أجــر[١٢٦]

ولعل الشاعر لا يريد إثبات التفرقة والمفاضلة بين المحـــب التـــارك للسيف وقد مات من شدة حبه ووجده وبين شهيد الحرب الذى يموت حـــاملا له؛ لأنه إذا كان الشرط الأول للمحبة أن يهب المحب كلـــه لمحبوبـــه فـــهو أحرص على أن يضحى بروحه ونفسه فى سبيل مـــن يحـــب، ولاشــك أن الحرب فرصة مواتية لإثبات مدى صدق المحـــب فـــى محبتـــه، فالتفرقـــة والمفاضلة تدور حول الأغراض والأعواض، فشهيد الحرب قد يكون نعيـــم الجنة هو الذى يدفعه للموت فى ساحة الوغى بينما المحب لا يبغى مـن وراء حبه شيئا، فهو يحب مولاه لا طمعا فى الثواب، بل يحبـــه لذاتـــه، ومســتعد للموت فى سبيله تحقيقا لشرط المحبة وإثباتا لها.

تلك كانت أمثلة من الاتجاه الأول لشعر الحب الإلهى لـــدى صوفيـــة العصر المملوكى اختيرت من شعر "ابن الخيمى" و"ابن عطاء الله" و"اليافعي" الذين يعدون امتدادا "لرابعة العدوية" و"سمنون" و"الرونبارى" الممثلين للاتجاه الأول الذى لم يتأخر بالتيارات الأجنبية دينية كانت أو فلسفية.

أما بالنسبة لشعراء الاتجاه الثانى الذى خضعوا لمثل هذه التـــأثيرات، فأول من وقع عليه الاختيار من صوفية ذلك العصر هو الشاعر "نجم الديـــن بن إسرائيل"[١٣٧]– ت ٦٧٧هـــ– الذى كان "يردد مواجيد الصوفية الاتحاديـــة (أصحاب مذهب وحدة الوجود)، وكذلك الشوق الدائـــم للوصـــل أو الرؤيـــة ويتخذ للتعبير عن هذه الرغبة ثوب العشق المادى عارية، ويصوغ غرامـــه فى إطار صياغات العذريين، ويردد ألفاظهم ومطارح غرامهم، ويتخذ مـــن هذا كله رموزا لمقصده"[١٣٨]، ففى إحدى قصائده–مثلا– يذكر أن صحبـــه إن أموا به شجر السمر أو الأراك فمقصدهم أن يرى ربه الذى هـــو فـــى كـــل مكان، وهو حين يذكر فى غزله الحمى إنما يريد حماه، وكل من بكى حبيبـــا

أو دعى غيراً له إنما يبكيه هو ويدعوه؛ لأنه فى جميع الأشخاص والأشياء، فما يعشق الناس أو يعبدون شخصاً أو شيئاً إلا ويعشقونه ويعبدونه" وكأن كل شيء مرآة له إذ يتراءى فى كل الوجود"(١٢٩)، يقول:

إن أمَّ صحبى سمراً أو أراكْ فإنما مقصدُهُمْ أن أراكْ

وان ترنمتُ بذكرِ الحمى فإنما عقدُ ضميرى حماكْ

وإن دعى غيركَ داعٍ فما أحسبُ إلا أنهُ قد دعاكْ

وإن بكى صبٌ حبيباً فما أحسبُ إلا أنهُ قد بكاكْ

ملأتَ كلَّ الكون عشقاً فما أعرف قلباً خالياً من هواك(١٣٠)

فالخالق – فى رأيه – هو الوجود جميعه: "وكل ما فيه من أشخاص وأشياء مظاهر له، ولذلك فالشاعر إن تحدث عن جميل أو سأل كائناً من الكائنات إنما يسأل الخالق، ويتحدث عن جماله المشاهد فى كل جميل، وهو إذا سكر فسكره من خمر الحب الإلهى الذى يترنم به وينشده وهو إذا تغزل فى صورة واستشعر وجداً إنما يستشعر الوجد بالجمال الربانى"(١٣١) وأن الخالق هو الوجود؛ لأنه حقيقة كل موجود ظهر، فلا كثرة ولا تعدد ولا انفصال، بل وحدة واحدة يتوهمها الناس كثرة وتعددا، يقول "ابن اسرائيل":

يا من يشير إليهمُ المتكلمُ وإليهمُ يتوجه المتظلمُ

وعليهمُ يحلو التأسفُ والأسى ويلذ لوعات الغرام المغرم

هذا الوجود وإن تعدَّد ظاهراً وحياتكمْ ما فيه إلا أنتمُ

وإذا نطقتُ ففى صفاتِ جمالكمْ وإذا سألتُ الكائناتِ فعنكمُ

وإذا سكرتُ فمن مدامةِ حبّكمْ وبذكركم فى سكرتى أترنَّمُ

وإذا نظمتُ تغزلاً فى صورة فلأجل حسنكمُ المحجَّبِ أنظمُ

أنتمْ حقيقةُ كلُّ موجودٍ بدا ووجودُ هذى الكائنات توهُّم(١٣٢)

فالله هو الوجود فى رأى المتحققين من أمثاله، أما المحجوبون فيتوهمون غير هذا، يقول -مخاطباً ربه-:

وما أنت غيرُ الكونِ بل أنتَ عينُه ... ويَفْهَمُ هذا السرَّ من هو ذائقُ[١٣٣]

ولذا "كان جديراً بمقلته أن لا تشكو بعاد الحبيب؛ لأن ذرات الوجود جميعاً من حوله مظاهر له، فكيف لا تبصره"[١٣٤] وهو جميع الكائنات، مُشاهَد فى كل الأشياء. يقول:

ولَو أننيَ أنصفتُ لَمْ تَشْكُ مقلتِي ... بعِاداً وذراتُ الوجودِ مَظَاهِرُ[١٣٥]

ولأن ذرات الوجود مظاهر وصور للخالق نفسه وهى هو، "فإن إسرائيل" يتودد لها[١٣٦] ويبثها حبه وأشواقه فقد حق له عشق الوجود وأهله؛ لأن جميع ما فيه من تَعَيُّناتٍ صورةٌ للجمال الإلهى الذى يراه الشاعر فى كل شىء، فيقول – وهو يشير إلى وصل محبوبه له وسعادته بهذا الوصل ومذاقاته-:

وفَى لِى من أهواهُ جهراً بموعدِى ... وأرغَم عذَّالى علَيهِ وحُسَّدِى
وَزارَ علَى شَحْطِ المزارِ تطوُّلاً ... علي مُغْرمٍ بالوصلِ لم يتعودِ
نا حُسْنَ ما أبدى لعينى جمالُه ... ويا بردَ ما أهدى إلىّ قلبى الصدِى
ويا صدقَ أحلامى ببشرى وصالِه ... ويا نيلَ آمالى ويا نُجْحَ مقصدِى
تجليَّ وجودى إذ تجلىَّ لباطنى ... بجدٍّ سعيدٍ أو بسعدٍ مجدَّدِ
لقد حقَّ لى عشقُ الوجودِ وأهلِه ... وقد علقتْ كفَّاى جمعاً بموجدِى
فلما تجلىَّ لى على كلِّ شاهدٍ ... وسامَرَنِى بالرمزِ فى كلِّ مشهدِ
ففى كلِّ مشهودٍ لقلبى شاهدٌ ... وفى كلِّ مسموعٍ له لحنُ مَعْبَدِ[١٣٧]

وينتقل الشاعر – بعد ذلك- إلى الكلام عن جمال محبوبه، ومشاهدته له:

ففى كل هيفاءِ المعاطفِ غادةٌ ... وفى كل مصقولِ السوالفِ أغيدِ

وفى كل بدرٍ لاح فـــى ليــلِ شَـعْرِه		على كل غصنٍ مائسِ العطفِ أملــدِ
وعنـد اعتنــاق كــلٌ قــد مهفـــهف		ورشفى رضاباً كـــالرحيق المــبرَّدِ
وفى الدُّرِ والياقوتِ والطيبِ والحُـــلا		على كل ساجى الطرفِ لدن المقلــدِ
وفى حلل الأثوابِ راقـــت لنــاظرى		بزبرجــها مــن مذهــبٍ ومــوردٌ
وفى الراحِ والريحانِ والسمعِ والغنـــا		وفى سجع ترجيع الحمـــام المغـردٌ
وفى الدوحِ والأنهارِ والزّهر والنَّــدى		وفى كــلٌ بســتانٍ وقصــرٍ مشــيَّدِ
وفى الروضةِ الفيحاءِ، تحتَ ســمائها		يضاحكُ نورَ الشمسِ نوارُها النَّــدي
وفى صفوِ رقراقِ الغديـــر إذا حكــى		وقد جعدتْه الريـــحُ صفحـــةَ مــبْرَدِ
وفى اللهوِ والأفـــراحِ والغفلـــةِ التـــى		تمكنُ أهلَ الفَرْقِ من كـــلٌ مَقْصَــدِ
وعند انتشار الشَّربِ فى كل مجلـــسٍ		بـــهيجٍ بـــأنواعِ الثمـــارِ المنضَّـــدِ
وعند اجتماع الناسِ فى كـــلٌ جمعـــةٍ		وعيدٍ وإظــــهارِ الريــاشِ المجــدَّدِ
وفى لمعانِ المشرفياتِ فـــى الوغـــى		وفى ميلِ أعطافِ القنا المتــأودِ(١٣٨)

وفى المظاهر العلوية يقول:

وفى الأعوجياتِ العتـــاقِ إذا انـــبرَتْ		تسابقُ وفدَ الرِّيحِ فـــى كــلٌ مَطْـرَدِ
وفي الشّمسِ تحكي وهْى فى برجِ نـورِ		ها لدى الأفق الشرقى مـــرآةَ عسْـجَدِ
وفى البدرِ بـــدرِ الأفـــق ليلـــةَ تِمِّـــهِ		جلتْـــهُ ســماءٌ مثــلُ صــرحٍ ممــردِ
وفـــى أنجـــمٍ زانـــتْ دجاهـــا كأنَّـــها		نثـــارُ لآلٍ فـــى بســـاطِ زَبرْجَـــدِ
وفى الغيثِ روّى الأرضَ بعد همودِهـا		قبـــالَ نـــداء متـــهمٌ بعـــدَ منْجِـــدِ
وفى البرقِ يبدُو موهناً فـــى ســحابةٍ		كباســمِ ثغــرٍ أو حُسَـــامٍ مجـــرَّدِ
وفى حسن تنميق الخطـــابِ وســـرعةِ		الجوابِ وفى الخطِّ الأنيق المُجَـوَّدِ(١٣٩)

وفى المظاهر المعنوية يقول:

وفى رقَةِ الأشعارِ راقـــتْ لســامعٍ		بدائعُــها مــن مُقصــرٍ ومقصَّـــدِ
وفى عَودِ عيدِ الوصلِ من بعد جفوةٍ		وفى أمنِ أحشاءِ الطريـــدِ المشــرَّدِ

وفى رحمةِ المعشوقِ شكوى محبِّــه — وفى رقــةِ الألفــاظ عِنــدَ التَــوُّدُدِ

وفى أريحياتِ الكريمِ إلى النَّدى(١٤٠) — وفى عاطفاتِ العفوِ من كــلِّ سَــيِّدِ

وحالــةَ بســطِ العــارفين وأنسِــهم — وتحريكــهم عنــد الســماعِ المقيَّــدِ

وفى لطفِ آياتِ الكتابِ التــى بــها — تنسم روحُ الوعدِ بعد التوَعُّــدِ(١٤١)

وفى المظاهر الجلالية يقول:

كذلــك أوصــافُ الجــلالِ مظــاهرُ — أشــاهُده فيــها بغــيرِ تــرَدُّدِ

ففى سطوةِ القاضى الجليــلِ وسمتِه — وفى سطوةِ الملِــك الشــديدِ الممــرَّدِ

وفى حــدةِ الغضبــان حالــةُ طيشِــه — وفى نخوةِ القِــرم المــهيبِ المســوَّدِ

وفى صولةِ الصهباءِ جــارَ مديرهــا — وفى بأسِ أخــلاقِ النديــمِ المعربِــدِ

وفى الحرِّ والبردِ اللذين تقســما الــز — مــانَ وفــى إيــلامِ كــلِّ مُحَسَّــدِ

وفى ســرِ تســليطِ النفــوسِ بشــرِّها — علــىَّ وتحســينِ التعــدى لمعتــدى

وفى عُسرِ العــاداتِ يشــعرُ بالقضــا — وتكحيلِ عينِ الشــمسِ منــه بــإثمدِ

وعند اصطدامِ الخيلِ فى كل موقــفٍ — يعــثر فيــه بالوشــيجِ المنضَّــدِ

وفى شدةِ الليــثِ الصــؤولِ وبأسِــهِ — وشــدةِ عيــشٍ بالســقامِ مُنَكَّــدِ

وفى جفوةِ المحبــوبِ بَعْــدَ وصالِــه — وفى غدرِه مــن بعــد وعــدٍ مُؤَكَّــدِ

وفى روعةِ البينِ المسيءِ وموقفِ الــ — وداعِ لحــرانِ الجوانــحِ مُكمَّــدِ

وفى فرقــةِ الألافِ بعــد اجتماعِــهم — وفــى كــلِّ تشــتيتٍ وشــملٍ مبــدَّدِ

وفى كــلِّ دارٍ أقفــرَتْ بعــد أنْسِــها — وفــى طلــلٍ بــالٍ ودارسٍ مُعْمَــدِ

وفى هولِ أمواجِ البحارِ ووحشةِ الــ — ـقفــارِ وســيلٍ بــالمزابيبِ مُزَبَّــدِ

وعنــد قيــامي بــالفرائضِ كلِّــها — وحالــةِ تســليمٍ لســرِّ التعبُّــدِ

وعندَ خشوعى فى الصلاةِ لعزةِ الــ — ـمناجَى وفى الإطراقِ عندَ التــهجُّدِ

وحالــةِ إهــلالِ الحجيــجِ بحجِّــهم — وأعمالِهم للعيشِ من كلِّ فَــدْفَــدِ(١٤٢)

لقد صار قلب الشاعر قابلاً لكل ما فى الوجـــود مـــن أشـــياء ماديـــة ومعنوية؛ لأنها – فى رأيه – مظاهر للخالق، يقول "ابن إسرائيل":

تجلـــى لســـرّى بالحقيقـــةِ مشـــربٌ فوقتى ممزوجٌ بكشفٍ مُسَـــرْمَدِ[١٤٣]
تعمـــرت الأوطـــانُ بـــى وتحققـــت مظاهُرها عندى بغيبـــى ومشـــهدِى
وقلبى علـــى الأشـــياءِ أجمـــعُ قلـــبٍ وشربى مقسومٌ على كلِّ مَـــوْرِدِ[١٤٤]
فـــهيكل أوثـــانٍ وديـــرٌ لراهـــبٍ وبيـــتٌ لنـــيرانٍ وقِبلـــةُ مُعْتَـــدِى
ومســـرح غـــزلانٍ وحانـــةُ قـــهوةٍ وروضةُ أزهـــارٍ ومطلـــعُ أسْـــعَدِ
وأســـرارُ عرفـــانٍ ومفتـــاحُ حكمـــةٍ وأنفـــاسُ وجـــدانٍ وفيـــضُ تبلـــدِ
وجيـــش لضرغـــامٍ وخـــدرٌ لكـــاعبٍ وظلمـــةُ جـــيرانٍ ونـــورٌ لمـــهتدِى
تقـــابلتْ الأضـــدادُ عنـــدى جميعُـــها لمحلةٍ مجـــهودٍ ومنحـــةِ مجتـــدِى
وأحكمتُ تقريَـــر المراتـــبِ صـــورةً ومعنىً ومن عين التفـــرد مـــوردِى
فما موطـــنُ إلا ولـــى فيـــه موقـــفٌ على قدمٍ قامت بحـــق التفـــرُّدِ[١٤٥]

وهكذا يصل الحب بابن إسرائيل إلى ما وصل إليه ابن الفارض وابـــن عربى، وهو القول بوحدة الأديان[١٤٦]، تلك التى تعد إحدى متولدات نظريـــة وحدة الوجود التى آمن بها ورددها فى شعره مقتفياً فى ذلك أثر ابن عربـــى، معتنقاً لآرائه[١٤٧]، بل ومردداً لألفاظه كما يتضح من الأبيات السابقة.

أما بالنسبة "لعفيف الدين التلمسانى"[١٤٨]–ت ٦٩٦هـــ– فقد اســـتغرقت المحبة أكثر شعره، فهو يشير –أولاً– إلى أن الحب فطرة فى الناس فطرهـــم الله عليها وأودعها أرواحهم، ولكن ليست جميع الأرواح بقادرة علـــى أن تفـــى بالحب كمنّة منه سبحانه وتعالى؛ لأنها أودعت فى الأجساد، وأهـــل المحبـــة الذين أسكرتهم خمرتها هم وحدهم يستطيعون التخلص من كثائف أجســـادهم لتحلق أرواحهم فى سماء الحب وفاءً منهم لخالقهم.

يقول:

إنما يشـربُ التـى تسلبُ العقـل ... ندامـى هـم لـها أكفـاءُ
أسـكروها بـهمْ كما أسـكرتهم ... فـى ابتداهـم بـها فتـمُّ الوفـاءُ
فجـزاءٌ منـها ومنـهم وفـاقٌ ... ووفاقٌ منـها ومنـهم جـزاءُ(١٤٩)

وهؤلاء القوم فتيان صدق أماتوا رغبات أجسادهم ومتطلباتها الحسـية، وتخلصوا من جميع العلائق والأغيار غير مستمسكين بشىء سوى المحبـة، فسلكوا طريقها حافظين حقوقها، يحدوهم حنين جارف إلى القرب والوصـل، فنالوا من ذلك ما تفضل به ربهم عليهم منّة منه وموهبة، فذاقـوا نعيمـها، وشربوا من كؤوس الوداد والصفاء، فهاموا وجداً وعشقاً بمحبوبهم وسـكروا من خمر الحب الإلهى حتى ذهبت عقولهم ونفوسهم عن الدنيا وما فيها، حينئذٍ فقط شعروا بالحياة الحقيقية، وهى الحياة التى فى كنف الحبيب وفى رحـاب حبه، يقول "التلمسانى":

نفوسٌ نفيساتٌ إلى القـوب حنّتِ ... فلما سقاها الحـبُ بالكـأس جنّـتِ
وكانتْ تمنـتْ أن تمـوتَ صبابـةً ... نساقَ إليها الوجدُ مـا قـد تمنّـتِ
وفتيانُ صدقٍ كالنجوم سروا علـى ... ركائب عـزمٍ مالـها مـن أزمّـةِ
ذوى أنفسٍ لم يبرح العـز شـأنها ... رأت عـز ليلـى بالجمـال فذلّـتِ
تواصَوْا على حفظِ الوفا وتراضعُـوا ... كؤوسَ الصفا واستمسكوا بـالمودةِ
فنـاداهمُ خمـارُ ديـر مديرهـا ... فلما أماتتْـهم مـن السـكرِ أحيَـتِ
فعاشوا بها فيها على حينِ أسـلمُوا ... إليها صفات قبلُ منها استعيرت(١٥٠)

لقد اختارهم مولاهم واصطفاهم واختصهم بالحب كرماً منه وفضـلاً، فأقبلوا وبتوفيقه وعونه سبحانه وتعالى على سلوك طريق الحـب، سـاجدين شاكرين، كل بمسلكه الخاص به، "فالطرق إلى الله بعدد أنفـس الخلـق"(١٥١) على حد قولهم، فيقول الشاعر على طريقة الرمز:

دعُـوا إلـى بَـابِ عَلْـوةٍ كَرَمَـاً ... ووَجْهُـهَا بِالجَمَـالِ مُحتَجَـبُ

فَقدَّمُوا سَجْدَةَ وَهُمْ زُمَرُ لغافرٍ سَبَّحَ إسْمَهُ الأدَبُ
عينتْ العينُ منهمْ أثراً لأنهم في بقائها سُلِبُوا
فما درى صاعدُ بمنحدرِ ولا التقى ذاهبُ ومنقلبُ،(١٥٢)

ولما كان حبهم يتسم بالصدق والإخلاص وبالصفاء والنقاء، ولما كانوا يسعون بكنه همتهم لنيل رضى محبوبهم، فقد نالوا حظاً منه، وتوالت عليهم الواردات الإلهية، وانكشفت الحجب وزالت، فشاهدوا مطلق الجمال الأزلي حال محقهم أو حال فنائهم الكلى، يقول التلمساني:

ما في خبايا غرامِ أنفسهم شائبةٌ من شوائبِ الرِّيَبِ
وأسلموا في الهوى أزمتَهمْ طوعاً لحكمِ الكواعبِ العزبِ
ما لاحظوا رتبةً تقيدُهم وهم جميعاً عمارةُ الرُتَبِ
قد شاهدوا مطلقَ الجمالِ بلا رقيبِ غيريةٍ ولا حُجُبِ(١٥٣)

ولما كانوا قد شاهدوا مطلق الجمال بعد رفع الحجب وزوال الأستار، فإنهم قد أولعوا بتجليات هذا الجمال في جميع صوره ومظاهره ومجاليه بالكون، وليس هناك اختلاف بين الحب الموجه إلى الصور الكونية المعينة والحب الموجه إلى ذلك الجمال المطلق "فالشروط واللوازم والأسباب في كل من الحبين واحدة"(١٥٤) على حد تعبير "ابن عربي"، وهذه الرؤية تتسق مع فكر أصحاب وحدة الوجود والوحدة المطلقة اللتين دان بهما "عفيف الدين التلمساني" وعبر عنهما في شعره كما يتضح بعد قليل يقول - معبراً عن ولع الصوفية بالجمال المتجلي في الصور الكونية الحسنة-:

فأولعوا بالقدودِ مايسةً أعطافُها والمباسمِ الشنبِ
وافتتنوا بالعيونِ إن رمقتْ ترمي قسياً بأسهمِ الهُدبِ(١٥٥)

ويقول:

ملأ الكونَ حسنُه فلهذا كلُ قلبٍ إلى معانيه يَصْبُو

كيف لا يوقد النسيمُ غرامى ولـه فـى خيامِ ليلَى مَهَبُّ
ما اعتذارى إذا خبت لى نارٌ وحبيبى أنواره ليسَ تخبُو[١٥٦]

ولذلك فهو من أولئك الذين عشقوا الجمال المطلق، وعشقوا تجلياته فى الكائنات الحسنة المعنية فى الكون، وهو يذهب فى حبه مثلما ذهبوا سالكا طريقهم، مقتفيا آثارهم، يقول:

إنى امرؤ من عصابةٍ كرمت أذهبُ فى الحبِّ حيثُما ذهَبُوا[١٥٧]

ولا لوم عليه، ولا عذل له من اللائمين والعاذلين فإنهم لَوْحَظَوْا بنظرة من جمال محبوبه، لطارت عقهولهم ولهامت قلوبهم به، يقول:

أفِى ولَهِى باسمِ المليحةِ تَعتِبُ وتعرضُ إن وحدتها ثم تَغْضبُ
ولو فزتَ من ذاكَ الجمالِ بنظرةٍ لأصبحَ منكَ العقلُ يُسبىَ ويُسْلَبُ[١٥٨]

يقول:

لا تلُمْ صبوتِى فمَنْ حبَّ يصبُو إنمَّا يرحمُ المُحِبَّ المحبُّ[١٥٩]

ويقول – مخاطبا محبوبه–:

إذَا ماسَ منْ يهواكَ تيهاً فلا عُتْبُ ومنْ ذَا يرىَ ذاكَ الجمالَ فلا يَصبُو
وَمَنْ ذا الذى يُسْقَى بذكِرك قهوةً ولا ينثنى تيهاً ويزهو بهِ العُجْبُ
سبيتَ الورَى حسناً وأنتَ محجَّبُ فكيفَ بمن يهواكَ إن زالتِ الحجْبُ
وأصبحتَ معشوقَ القلوبِ بأسرها وما ذرةُ فى الكون إلا لها قَلْبُ
إذَا سكَر العشّاقُ كنتَ نديمهم وأنت لهم سارقٍ وأنتَ لهم شربُ
وان زمزمَ الحادى ومالوا صبابةً فليسَ لهم قصدٌ سواكَ ولا أربُ
ولم لا يذوبُ العاشقونَ صبابةً ووجدا وسلطانُ الملاحِ لهم حُبُّ[١٦٠]

ولم لا يذوب هو – أيضاً – صبابة ووجدا بسلطان الملاح؟ إنه يؤكد ذلك بقوله:

خذْ لوجدِى من ذمةِ البُرْحَاء وأجرنِى من لوعتى وعنائِى

يا أميرا على الملاحِ وقلبى أبدا خافقٌ له كاللّواءِ(١٦١)

ويقول:

نُمائى مسفوحُ بمدرجةِ الهوى وقلبى بنيرانِ الصبابةِ ينبذُ
ذوارفُ دمعى بالدّماءِ مشوبةٌ وما ذاك إلا أنّ قلبى مُجَذَّذُ
ذوابُ الأسى بين الجوانحِ لامعُ وليس بقلبى من عذاريه منقِذُ(١٦٢)

ورغم هذه المعاناة الشديدة، ورغم ذله وانكساره فى حبه، يجد الشاعر سعادته ولذته فى ذلك:

ذللتُ لمحبوبٍ هو العزُ كلُّه على أننى فى ذلتى أتلذذُ(١٦٣)

فمن أجل محبوبه يهون كل شىء؛ لأن النعيم كله فى كنفه، ولا حياة إلا فى رحابه:

ما العيشُ إلا فى هواكَ الذى كلُ نعيمٍ فلَهُ يُنْسَبُ(١٦٤)

والنعيم – هنا – ليس ماديا، بل يتمثل فى إحساس الشاعر بحبه لمحبوبه، ولا محل – إذن – لطمع أو خوف بل هو الحب لذات المحبوب، "فكل محبة تكون عن ملاحظة عوض فهى معلولة، والمحبة الصحيحة هى الصافية من كل مطمع"(١٦٥) أو كما يقول "الجنيد": "المحبة إفراط الميل بلا نيل ...... فكل محبة كانت لغرض إذا زال الغرض، زالت تلك المحبة"(١٦٦)، فوجب أن تكون المحبة "سقوط كل محبة من القلب إلا محبة الحبيب"(١٦٧) وليفعل بالمحب ما شاء، وعلى الأخير أن يكون راضياً بما أراد الحبيب له، يقول التلمسانى:

لى فىِ هواكم مَذْهبٌ مُذْهَبُ ومطلبٌ ما مثلُهُ مطلبُ
أصبحتُ عبداً راضياً بالذى ترضون لا أرجو ولا أرْهَبُ(١٦٨)

إذن، فلقد أحب الشاعر ربه حباً صافياً من كل غرض ومطمع، متجرداً من كل هدف وغاية، لا شىء سوى الحب له، هذا الحب الذى اتسم – أيضا

- بالإخلاص والصدق، فالشاعر قد أمات تعلقه بجميع السوى وبكل حظوظ نفسه، وبذل قلبه وروحه لمحبوبه:

نحنُ قومٌ متنا وذلكَ شرطٌ ... فى هواها فليئس الأحيَاءُ[١٦٩]

ويقول:

نزيلكُم مستهامٌ ... موله القلب مسبى

روحى لكم إن قبلتِمُ ... والروح جهدُ المحبّ[١٧٠]

فإذا كان الشاعر قد نذر كله لمحبوبه، وإذا كان الحب قد استولى عليه وهيمه، فإن المولى المحبوب يرعاه بفضله، ويلقى السكينة فى قلبه بتقريبه إليه والرضا عنه والمن عليه بالوصل، "فالمحبة ذريعة الوصلة"[١٧١] كما يقول "الشبلى"، وهذه هى أمنية الشاعر حين يقول:

عشقتُكم وبحقّى ... إن تهتُ من فرطِ حبِّى

وملتُ سُكْراً ولِمَ لا ... ومنكم كانَ شربِى

يا ساكنينَ بقلبى ... متى أفوزُ بقربِ[١٧٢]

وتحقق للمحب ما تمنى إذ تلطف الله به، فمنّ عليه بالوصل والقرب، وحينئذ غمرت المحب مشاعر السعادة الجياشة التى هدأت لوعة اشتياقه، وبردت لهيب حنينه ووجده، وأخذ يذوق مذاقات هذا الوصل، وذاك القرب، يقول "التلمسانى":

وعلَى رغم الحسودِ ... أنجزوا بالوصلِ وعدِى

يا سرورى بالتذاذِى ... يا هَنا حظِّيَ وسَعْدِى

جادَ لى بدرى بوصلٍ ... يا هنائِى نِلْتُ قَصْدِى

فاجتمعْ يا ماءُ عينِى ... وانطفِى يا نارَ وجْدِى

أنا فى ليلةِ أُنسِى ... قد صفا موردُ وردِى

وتناولتُ كؤوسِى ... بين ريحانٍ وورْدِ

مــــن يـــدىْ حلــــوِ التثنـــــى　　فـــــاتنِ أهيــــــفِ قَـــــــدٌّ

إن قلــتُ: يــــا ألــــفَ مولَـــــى　　قــالَ لــى: يــا ألــــفَ عَبْـــدِى

أو ســــقى الممــــــزوجَ غـــيرِى　　خصَّنِــــى بـــــالصرفِ وحْـــدِى

فـــى هــــــواه دمــــــعْ ملامِيـــــى　　واطـــرحْ غيِّــــى ورشْـــدِى[١٧٣]

فليدع لائمه العذل له جانباً، وليترك الكلام عن الغى والرشد، فـــالحكم بهما من شأن العقل، وهو على ما هو عليه فى حالته تلك تحت سلطان قلبـــه وبين ظلال روحه، فليذهب العقل هذا الذى يمسك على الإنســـان التزامـــه، ويحفظ عليه وقاره فى عالم الماديات، وليتهتك الشاعر، ويخلع العذار، وينبـذ الوقار تحقيراً من شأن العقل، وحطاً من سلطانه.

يقول:

إن تَكــنْ مغرمـــاً بــذاكَ العِــــذارِ　　فـــالبسْ الوجــدَ خالعـــاً للعـــــذارِ

وآتِ حانـــاتِ حبِّـــها يـــا نديمِــــى　　بائعـــاً بالعُقـــارِ ثـــوبَ الوقَـــارِ

وتـــورَّعْ مـــن التـــــورُّعِ فيــــها　　واصرفِ الـــهمَّ بـــالكؤوسِ الكبـــارِ

نحـــنُ قـــومٌ بـــها شـــربْنَا وطِبْنَـــا　　ورُمينا برمــــىِ تلــكَ الجمَـــارِ[١٧٤]

وتفادياً لبعض تلك الجمار، تكتم أحاسيسه ومشاعره علـــى مضـــض، ولولا ذلك لصرخ ملء الأسماع طرباً معبراً عما يشعر به، فقـــد انكشـــفت الحجب وزالت الكثائف، وتوالت العجائب، وبدت الأنوار بحضور الحبيـــب، يقول "التلمسانى":

لـــولا الحيـــاءُ وأنْ يقـــالَ صبَـــا　　لصرختُ مــــلءَ الســـمعِ واطربَـــا

حضر الحبيــــبُ وغـــابَ حاســـدُنَا　　مـــن بعـــدِ طـــولِ تحجـــبٍ وخبَـــا

فـــاليومَ أخلـــعُ فيـــكَ يـــا أملِـــى　　ثوبَ الوقارِ وأطـــــرحُ الرُّتَبَـــا[١٧٥]

وبحضور الحبيب ومشاهدة الشاعر له لم تعد المحبة ذريعة للوصلــــة فحسب كما هى عند المعتدلين من الصوفية، بل قد سقطت الذريعة لديه، فـــإذا

هو يطرح الرتب ويخلع ثوب الوقار، ويأخذ فى العب من كأس العشق حتى خيل إليه أنه ينجذب بقوة إلى الحضرة، ويفنى فيها فناءً كلياً، فإذا هو ليلى وليلى هو – كما قال "مجنون بن عامر"[١٧٦].

يقول التلمساني:

قريبةُ وصلِ للمحبِّ وإنَّما إذا وصلتْ لم يَبْقَ قربٌ ولا بُعْدُ[١٧٧]

والنتيجة عنده كما يراها، ويشير إليها تتمثل فى قوله:

لمّا انتبهتْ عينى إلى أحبابِها شاهدتُ صرفَ الراحِ عينَ حُبَابِها
وشهدتُ ليلَى لا يراهَا غيرُها وجمالُها قد شفَّ عن جِلْبَابِها[١٧٨]

ويقول:

وأقامتْ نفوسُنَا فى حِماهَا لا بَنَايلْ بهَا ليصفُو الصفَاءُ
فالمليى إذا دعتْ هى منَّا ومحبيونُها بها الأصْداءُ[١٧٩]

ويقول:

راحَ للراحِ والخلاعةِ عبداً وهو فى مذهبِ الحقيقةِ ربُّ[١٨٠]

اختفى نهائياً شعور العبد بذاتيته حين فنى تماماً فى المُشَاهَد، وهنا وصل التلمسانى فى حبه إلى ما وصل إليه "ابن الفارض" حين ادعى الاتحاد بمحبوبه فى الطور الثالث من أطوار حبه[١٨١]، بل وشابه "الحلاج" فى وجه من الوجوه[١٨٢] حيث ادعى ان ذاته قد احتوت محبوبها، يقول:

يا طالباً حيَّ ليلَى ذاتِى حماهَا فطفْ بِى
ونادِ باسْمى تجدْهَا على لسانِى تلبِّى[١٨٣]

وسواء كانت وحدته مع محبوبه صاعدة أم هابطة فإنه لم يقف عند هذا، بل تجاوزه، وأخذ يتكلم عما رآه حقيقة أخرى مكنونة شهدها حين شهد محبوبه، فقد زالت الكثرة، وانجلت الوحدة بين الحق وكافة التعينات فى الكون، فهو عين الأشياء بظهوره فى مجالى أسمائه وصفاته، وهذه هى

الوحدة الشاملة بين الحق والخلق، وهى السر الذى ظهر له، والذى لن يبوح به للأغيار، يقول "التلمسانى" مخاطباً محبوبه:

شهدتَ نفسكَ فينَا وهى واحدةُ ... كثيرةُ ذاتُ أوصافٍ وأسماءِ
ونحنُ فيكَ شهدنَا بعدَ كثرتِنا ... عيناً بها اتحدَ المرئىُ والرائى
فأولُ أنتَ من قبلِ الظهورِ لنَا ... وآخرُ أنْتَ عند النازحِ النَّائى
وباطنٌ فى شهودِ العين واحدُه ... وظاهرٌ لامتيازاتٍ وأسماءِ
أنت الملقنُ سراً لا أفوهُ بِهِ ... وأنتَ نطقى والمصغى لنَجْوائى[184]

ويقول:

أقامتْ علىَّ الحدَّ أسماءُ ذاتِها ... فهلاَّ أُقيمَ الحدُّ فيمن يُحَدِّدُ
رأوْا عِطْفَ ليلى قدْ تَثنىَّ فاشْركُوا ... وقدْ يتثنىَّ وهو فِى الحسنِ مُفْرَدُ[185]

ويقول – أيضا–:

تجلى بأوصافِ الجمالِ جميعِهَا ... ولكنَّه لما تثنَّى تفردَّا
فإياكَ والإشراكَ فى دينِ حبِّه ... ولا تكُ إلا بالجمالِ مقَيَّدَا[186]

ويردد الشاعر هذه المعانى فى مواضع أخرى عديدة من ديوانه، سيشار إليها، وتناقش –بالتفصيل– فى الفصل الخاص بوحدة الوجود من هذا البحث[187] تلك النظرية التى دان بها "التلمسانى"، مقتفياً أثر "ابن عربى" فيها، مؤمناً بآرائه ومعتقداته.

بل تجاوز "التلمسانى" ذلك كله إلى القول بالوحدة المطلقة ولعله دان بها بعد لقائه المباشر "بعبد الحق بن سبعين" فى مصر: إذ أعجب كل منهما بالآخر إعجاباً شديداً، وخُلاصة ما ذهب إليه "التلمسانى" أن الحقيقة الوجودية واحدة بإطلاق لا تعدد فيها، لا بالاعتبارات والنسب والإضافات كما يقول أصحاب وحدة الوجود بل وجود واحد جامع لكل شىء والذوات كلها ذات واحدة، وهى الوجود المطلق، فلا اثنينية ولا تعدد مطلقاً، يقول:

إذا كنتَ بعد المحوِ فى الصحوِ سيِّداً		إماماً مثنى النعتِ بــالذاتِ مفــردَا
فما الرسمُ إلا مــانعٌ غــيرُ حــاجزٍ		حصينٌ بــه الإطــلاق أنْ يتقيــدَا
وذلك لأن الفــرقَ صــارَ توهمــا		بهيئتِه والجمعُ فرداً كمَــا بَــدا[١٨٨]

ويقول:

وجودٌ وحســبِى أن أقــولَ وجــودُ		لــه كــرمُ عليـــهِ وَجُــود[١٨٩]

إلى آخر هذه المعانى التى تبين مدىِ التأثيرات الفلسفية فى تصوفـه، هذه التأثيرات التى طبعت تجربته الروحية وحبه بالطابع الفلسفى مما يجعلـه يقف إلى جانب نظيره "ابن إسرائيل" امتدادين "للحلاج" و"ابن الفارض" و"ابـن عربى" وممثلين للاتجاه الثانى من شعر الحب الإلهى فى العصر المملوكـى، وهو الاتجاه الذى تأثر أصحابه بالثقافات الأجنبية فلسفية كانت أم دينية.

ومن شعراء هذا الاتجاه فى العصر العثمانى: "عبدالغنى النابلسـى"[١٩٠] ـت ١١٤٣هـ– فقد بدا بنفس البداية التى بدأ بها "عفيف الدين التلمسـانى"، وانتهى إلى ما انتهى إليه، فهو يرى أن الحب منّة من الله تعالى فى قلـوب محبيه، فيقول – مخاطباً الخالق سبحانه–:

أحبك لا بى بل بـك الحــب منّــة		علىّ كما أنى بك الآن شـاكر[١٩١]

والمحبة هى أقرب الأنساب إلى الله تعالى؛ لأنها هى الطريـق إلـى معرفته، ولا تكون هذه المحبة خالصة إلا إذا خلت من السوى، ومن حجـب النفس والهوى، والاستدامة فى طرق الباب، فمن أدمن طرق الباب، أوشك أن يُفتح له، بل إن الباب مفتوح وليس بمغلق[١٩٢]، ولكن لا يحدث التوفيق إلا إذا تجرد المحب فى نفسه ومن جميع العلائق، وهذا ما جعل النابلسـى ينصـح مريده أن يأخذ نفسه بالمجاهدة والتصفية، وبالرياضة والتنقية، وينصرف عن كل ما فى العالم المادى من متع فانية، وأن يخرج نفسه من دعوى الوجـود كى يصير محبوباً حقاً، يقول:

نسب المحبة أقرب الأنساب خال عن الأغراض والأسباب
ومتى تدنست المحبة بالسوى حجبتك عنك كسائر الحجاب
خلص محبتك التى هى فيك من دعوى الوجود تفز بفتح الباب(١٩٣)

ولقد سلك "النابلسى" سبيل الحب الإلهى حتى تمكن من نفسه وقلبه، وصار دينه وديدنه، يقول:

أنا فى الملاح على يقين ومحبة المحبوب دينى(١٩٤)

وقد مثل بعض شعراء الصوفية هذا الحب بنور يسطع فى القلب، فتنقشع عنه سحب الظلام، ويبدو الحب والذكر والأنس بدوراً متلألئة وشموساً مشرقة، أما إذا خلا القلب من ذلك، فالإنسان يغرق فى ظلمة الغفلة، ويغدو مرتعاً للوسواس اللعين كما يقول "النابلسى":

قلوب متى منه خلقت فنفوس لأحرف وسواس اللعين طروس
وإن مُلئت منه ومن نور ذكره فتلك بدور أشرقت وشموس(١٩٥)

وهذه المحبة نور وهاج ينير بضيائه قلب المحب، ويكشف عنه حجاب الغفلة، فتشع فى قلبه الأنوار السنية التى تؤدى به إلى المعرفة الحقيقية، يقول "النابلسى":

لا قيد لى فى مطلق الـ ـحسن للمفرج الحزين
وهى التى أنا عابد ربى بها طول السنين
خلصتها منى ومن غيرى بتشديد ولين
وبها عرفت تجليا ت الله بالنور المبين(١٩٦)

ويشير "النابلسى" إلى أن أسمى أنواع الحب هو حب الخالق، فهذا هو الحب الحقيقى الذى يترفع فيه عن عالم الحس، ويتحرر من ربقة كل قيد مادى، ليسبح فى بحر قدسى، ويتمتع بالجمال الحق:

نار المحبة عندكم والنور عندى فى كمين

وأنا الذى فى بحر قدس الذات أسبح كل حين
متمتع أنا بالجمال بحضرة الحق المبين
ونفوسكم مفتونة بزخارف الماء المهين(١٩٧)

والمحبوب الذى هام به الشاعر هو الله الجميل مالك الجمال المطلق:

فهو الجميل له الجمال بأسره وهو الذى يهوى الجمال الوافى(١٩٨)

ومادام الجمال الإلهى هو جوهر المحبة الحقيقية، فلابد من تحمل كل ألوان المشقات، وجميع أنواع الصعوبات فى سبيل ذلك، فعذاب الحب فى عرف المحبين حلو على مرارته، وعذب رغم ألمه:

فإذا رأى المحب عذاباً كان حلوا عند المحبين رائق
يستلذون بالعذاب وهذا ليس يدريه غير أهل الحقائق(١٩٩)

وهؤلاء هم المحبون الذين وصلوا إلى مرحلة التحقيق، وشربوا كأس المحبة صافياً صرفاً، وانقطعوا عن جميع العلائق، وفى ذلك يقول "النابلسى":

إن المحبة إن صفت فحقيقة مكنونة فيها ألذ شراب
وبها النفوس هى القلوب تقلبت من صحوها للمحو كالدولاب
فتحققوا بشرابها صرفاً بلا مزج يعيد شرابها كسراب(٢٠٠)

ويشير "النابلسى" إلى أن المحب إذا شرب كأس المحبة صافيا، تجرد عن أوصافه، وفنى عن رسوم وجوده، شهد جمال محبوبه:

فاز الذى شرب الشراب الصافى حتى انمحى عن سائر الأوصاف
فنيت رسوم وجوده وبدا له وجه الحبيب فكان نعم الكافى(٢٠١)

ونلاحظ هنا أن "النابلسى" لم يكتف بالحديث عن التجرد عن السوى والاستغراق فى المحبة، لكنه بدأ يتحدث عما يسمى بالشهود وظهور وجه الحبيب.

بل إن "النابلسى" تجاوز ذلك، وبدأ يقتفى آثار سابقيه من أمثال "الحلاج" و"ابن الفارضط و"ابن عربى" و"ابن إسرائيل" و"التلمسانى" حين أشار إلى أن المحب – فى حال الشهود هذه – يشعر أنه أضحى ومحبوبه ذاتا واحدة، ويتراءى له أنه في حال اتحاد معه، إنه سعدى وزينب ورباب، إنه ليلى ومجنونها فى آن واحد، يقول:

إن علمى علم اليقين بأنى　　كنت سعدى وزينبا والربابا
كنت ليلى أنا ومجنون ليلى　　والمحبين قبلى والأحبابا[٢٠٢]

وتجاوز "النابلسى" ذلك إلى القول بوحدة الوجود، فقد جذبه مذهب "ابن عربى" الصوفى الفلسفى، وكأنما عاش به وفيه وله، إذ يصدر عنه بوضوح فى ديوانه الصوفى: "ديوان الحقائق ومجموع الرقائق"، وهو فيه يجاهر بأنه يؤمن بوحدة الوجود التى آمن بها من قبله إمامه "ابن عربى" ومن سلك طريقته، فهو يردد-دائما-: ليس فى الكون سوى الله، ولا موجود إلا به، وما الكائنات إلا صورة له، يتجلى فيها بأسمائه وصفاته"[٢٠٣].

إنه الله وجود واحد　　حكمه فينا حرام وحلال[٢٠٤]

ويرى "النابلسى" أن جميع ما فى الكون مظاهر لله، فيقول – متحدثا بمنطوق الذات العلية –:

إلا إن ذاتى ذات كل الخلائق　　وسل عنه ذا علم كريم الخلائق
ولا صفة إلا ومنى تعينت　　لموصوفها إذ كنت أصل الدقائق
أنا الجوهر السارى بغير سراية　　ألوح وأخفى فى جميع الحقائق
أنا النور نور العين منى تكونت　　عيون البرايا من شوق وشائق[٢٠٥]

وهذه الأبيات تشير فى وضوح وجلاء إلى أن "عبدالغنى النابلسى" يدين بمذهب وحدة الوجود، وأنه اقتفى – بدقة شديدة- أثر "ابن عربى" وغيره من أصحاب الاتجاه الصوفى الفسلفى، وهو الاتجاه الذى تأثر أصحابه بالثقافات الأجنبية فلسفية كانت أم دينية تلك التى تصطدم مع العقيدة الإسلامية وتناقضها.

الهوامش

(١) من أمثلة هذه الآيات: ﴿ وَهُوَ الْقَاهِرُ فَوْقَ عِبَادِهِ﴾ سورة الأنعام، الآيتان ١٨،٦١، و﴿ سُبْحَانَهُ هُوَ اللَّهُ الْوَاحِدُ الْقَهَّارُ﴾ سورة الزمر، الآية٤، و﴿ قُلْ إِنَّمَا أَنَا مُنذِرٌ وَمَا مِنْ إِلَهٍ إِلَّا اللَّهُ الْوَاحِدُ الْقَهَّارُ﴾ سورة ص، الآية٦٥، و﴿الْمُهَيْمِنُ الْعَزِيزُ الْجَبَّارُ الْمُتَكَبِّرُ﴾ سورة الحشر، الآية ٢٣، و﴿تُؤْتِي الْمُلْكَ مَنْ تَشَاءُ وَتَنْزِعُ الْمُلْكَ مِمَّنْ تَشَاءُ وَتُعِزُّ مَنْ تَشَاءُ وَتُذِلُّ مَنْ تَشَاءُ﴾ سورة آل عمران، الآية ٢٦، و﴿وَتَرَاهُمْ يُعْرَضُونَ عَلَيْهَا خَاشِعِينَ مِنَ الذُّلِّ﴾ سورة الشورى، الآية ٤٥، و﴿وَالَّذِينَ كَسَبُوا السَّيِّئَاتِ جَزَاءُ سَيِّئَةٍ بِمِثْلِهَا وَتَرْهَقُهُمْ ذِلَّةٌ﴾ سورة يونس، الآية ٣٧، و ﴿لِيَجْزِيَ اللَّهُ كُلَّ نَفْسٍ مَا كَسَبَتْ إِنَّ اللَّهَ سَرِيعُ الْحِسَابِ﴾ سورة إبراهيم، الآية ٥١، و ﴿ أَلا لَهُ الْحُكْمُ وَهُوَ أَسْرَعُ الْحَاسِبِينَ﴾ سورة الأنعام، الآية ٦٢، و﴿ وَاللَّهُ يَحْكُمُ لا مُعَقِّبَ لِحُكْمِهِ وَهُوَ سَرِيعُ الْحِسَابِ﴾ سورة الرعد، الآية ٤١، و﴿إِنَّ رَبَّكَ لَسَرِيعُ الْعِقَابِ﴾ سورة الأنعام، الآية ١٦٥، و﴿وَاتَّقُوا اللَّهَ وَاعْلَمُوا أَنَّ اللَّهَ شَدِيدُ الْعِقَابِ﴾ سورة البقرة، الآية ١٩٦، و﴿ إِنَّ أَخْذَهُ أَلِيمٌ شَدِيدٌ﴾ سورة هود الآية ١٠٢، و﴿وَإِنَّ رَبَّكَ لَشَدِيدُ الْعِقَابِ﴾ سورة الرعد، الآية ٦.

(٢) من أمثلة هذه الآيات: ﴿بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ﴾ سورة الفاتحة، الآية١، و﴿وَإِلَهُكُمْ إِلَهٌ وَاحِدٌ لا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الرَّحْمَنُ الرَّحِيمُ﴾ سورة البقرة، الآية ١٦٣، و﴿وَمِنَ النَّاسِ مَنْ يَشْرِي نَفْسَهُ ابْتِغَاءَ مَرْضَاتِ اللَّهِ وَاللَّهُ رَؤُوفٌ بِالْعِبَادِ﴾ سورة البقرة، الآية ٢٠٧، و﴿ إِنَّ اللَّهَ بِالنَّاسِ لَرَؤُوفٌ رَحِيمٌ﴾ سورة الحج، الآية ٦٥، و﴿إِنَّ اللَّهَ كَانَ لَطِيفاً خَبِيراً﴾ سورة الأحزاب، الآية ٣٤، و﴿إِنَّ اللَّهَ لَطِيفٌ خَبِيرٌ﴾ سورة لقمان، الآية ١٦، و ﴿أَلا يَعْلَمُ مَنْ خَلَقَ وَهُوَ اللَّطِيفُ الْخَبِيرُ﴾ سورة الملك، الآية ١٤، و﴿وَاسْتَغْفِرُوا اللَّهَ إِنَّ اللَّهَ غَفُورٌ رَحِيمٌ﴾ سورة البقرة، الآية ١٩٩، و﴿ سَيُدْخِلُهُمُ اللَّهُ فِي رَحْمَتِهِ إِنَّ اللَّهَ غَفُورٌ رَحِيمٌ﴾ سورة التوبة، الآية ٩٩، و﴿ إِنَّ اللَّهَ

كَانَ تَوَّاباً رَحِيماً﴾ سورة النساء، الآية ١٦، و﴿وَاسْتَغْفِرُوا رَبَّكُمْ ثُمَّ تُوبُوا إِلَيْهِ إِنَّ رَبِّي رَحِيمٌ وَدُودٌ﴾ سورة هود، الآية ٩٠، و﴿ إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ الْمُحْسِنِينَ﴾ سورة البقرة، الآية ١٩٥، و﴿ إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ التَّوَّابِينَ وَيُحِبُّ الْمُتَطَهِّرِينَ﴾ سورة البقرة، الآية ٢٢٢، و﴿إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ الْمُتَّقِينَ﴾ سورة التوبة الآيتان ٤، ٧، و﴿قُلْ إِن كُنتُمْ تُحِبُّونَ اللَّهَ فَاتَّبِعُونِي يُحْبِبْكُمُ اللَّهُ﴾ سورة آل عمران، الآية ٣١، و﴿ فَسَوْفَ يَأْتِي اللَّهُ بِقَوْمٍ يُحِبُّهُمْ وَيُحِبُّونَهُ﴾ سورة المائدة الآية ٥٤.

(٣) انظر تفصيل ذلك فى نشأة الفكر الفلسفى فى الإسلام للدكتور على سامى النشار، جـ٣، ص. ١٠٥ ومابعدها، و١٢٢ ومابعدها، و١٥٠ومابعدها، و١٦٢ ومابعدها، و١٨٢ومابعدها، و٢٤٠ومابعدها، و٢٥٢ ومابعدها، و٢٦٢ومابعدها و٢٨٦ومابعدها، و٢٩٧ومابعدها، و٣٠٢ ومابعدها، و٣٠٧ ومابعدها و٣٦٥و٣٦٦، ٣٧٩ ومابعدها، و٣٨٦ ومابعدها، ط ٨، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠م ـ ١٩٨١م، والحياة الروحية فى الإسلام للدكتور محمد مصطفى حلمى، ص. ٨٧ ومابعدها، ط ٢ن الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م، والتصوف الثورة الروحية فى الإسلام للدكتور أبى العلا عفيفى، ص. ٢٠٢و٢٠٣، ط ١، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣م، ونشأة التصوف الإسلامى للدكتور إبراهيم بسيونى، ص. ٩٦ ومابعدها، دار المعارف القاهرة، ١٩٦٩م، والتصوف الإسلامى لأحمد توفيق عياد، ص. ٢٤، ٢٥، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٠م، والصلة بين التصوف والتشيع للدكتور كامل مصطفى الشيبى، ص. ٢٤٧، ومابعدها، و٢٥٢ ومابعدها، و٢٥٧ومابعدها، و٢٨٧ومابعدها، و٢٩١ومابعدها، و٣١٠ ومابعدها، و٣٣١، ط ٢ ، دار المعارف ، القاهرة، ١٩٦٩م، والعصر الإسلامى للدكتور شوقى ضيف، ص. ٣٧٠ ومابعدها، ط ٧، دار

المعارف، القاهرة، ١٩٦٣م، وبحار الحب عند الصوفية لأحمد بهجت، ص. ٤٣ ومابعدها، و١٠٣ ومابعدها، ط ١، المختار الإسلامي للطابعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٣٩٩هـ ـ ١٩٧٩م، وفي التصوف الإسلامي وتاريخه لرينولد ألن لنيكولسون، ص. ٤٦ ومابعدها، ترجمة: د.أبو العلا عفيفي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٨١م.

(٤) انظر ذلك بالتفصيل فى نشأة الفكر الفلسفى فى الإسلام للدكتور علي سامى النشار، ص. ١٧٦ ومابعدها، والحياة الروحية في الإسلام للدكتور محمد مصطفى حلمى، ص. ٩١ ومابعدها، وابن الفارض والحب الالهى – له أيضا– ص. ١٤٠ ومابعدها، ط ٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥م، والصلة بين التصوف والتشيع للدكتور كامل مصطفى الشيبى، ص. ٢٩٧ ومابعدها وبحار الحب عند الصوفية لأحمد بهجت، ص. ١٠٥ ومابعدها، و١٢٠ ومابعدها، وتاريخ التصوف فى الإسلام للدكتور قاسم غنى، ص. ٥٠، ٥١، ترجمة : صادق نشأت، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٧٠م، والفلسفة الصوفية في الإسلام للدكتور عبدالقادر محمود، ص. ١٦١ ومابعدها، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٦٦م، والصوفية و الفقراء لابن تيمية، ص١٢٠ ومابعدها، مطبعه المدني، المؤسسة السعودية بالقاهرة ، د.ت .

(٥) التصوف الثورة الروحية فى الإسلام للدكتور أبى العلا عفيفي، ص. ٢٠٣، ٢٠٤.

(٦) انظر كتاب الصدق لأبى سعيد الخراز، ص. ٦٠ ومابعدها، تحقيق : د.عبد الحليم محمود، دار الكتب الحديثة، القاهرة، ١٩٧٥م، واللمع للطوسي، ص. ٨٦، تحقيق : د. عبد الحليم محمود، وطه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة بمصر، ومكتبة المثني ببغداد، ١٣٨٠ هـ ـ ١٩٦٠م ، والرسالة القشيرية للقشيرى، جـ٢، ص. ٦١٠و٦١١،

تحقيق : د. عبد الحليم محمود، ومحمود بن الشريف، ط ٢ ، دار الكتب الحديثة، القاهرة، ١٩٧٤م، ومنازل السائرين للـهروى، ص. ٢٢، ط ١، دار الكتب العربية الكبري، (مصطفي البابي الحلبـي)، القـاهرة، د.ت، وكشف المحجوب للهجويرى، ص. ٣٦٤و ٣٦٥، ترجمـة : محمـود أحمد ماضي أبو العزائم، دار التراث العربي، القاهرة، ١٩٧٤م، وإحياء علوم الدين للغزالى، جـ١٤، ص. ٤١و٤٢و٩٥و٩٦، ط ٢، دار الغـد العربي، القاهرة، ١٩٨٦م، ومدارج السـالكين لابـن القيـم، جـ٣، ص. ٢٠ ومابعدها، ط ١، دار الحديث، القاهرة،١٤١٢هـ ـ ١٩٨٦١٩٩٢م .

(٧) انظر اللمع للطوسى، ص. ٨٦، ٨٧، والتعرف لمذهب أهل التصـوف للكلاباذى، ص. ١٣١، تحقيق ك محمود أمين النـواوي، ط ٢، مكتبـة الكليات الأزهرية، القاهرة، ١٤٠٠ هـ ـ ١٩٨٠م، والتحبـير فـى التذكير للقشيرى، ص. ٤٠، مخطوط بدار الكتب المصرية تحت رقـم ١٩٦ مجاميع التيمورية، وإحياء علوم الدين للغزالـى، جـ١٤، ص. ٨٣، ٨٤، وعوارف المعارف للسهروردى على هامش الإحياء للغزالى، جـ٤، ص. ٣٨٧و٣٨٨، دار إحياء الكتب العربية (عيسـي البابـي الحلبـي)، القاهـرة، ١٣٧٧ هـ ـ ١٩٥٧م .

(٨) انظر الرسالة القشيرية للقشيرى، جـ٢، ص. ٦١١و٦١٢، وكشـف المحجوب للهجويرى، ص. ٣٦٦ومابعدها، وإحياء علوم الدين للغزالى، جـ١٤، ص. ٩٦ ومابعدها.

(٩) انظر ديوان الحلاج، ص. ٢٧، صنعه وأصلحـه د. كـامل مصطفـي الشيبي، ط ٢، دار آفـاق عربيـة، بغـداد، ١٤٠٤ هـ ـ ١٩٨٤م، وطبقات الصوفية للسلمى، ص. ١٩٨، تحقيق : نـور الديـن شـريبة، ط ٣، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٤٠٦ هـ ـ ١٩٨٦م، وعطف الألـف

ط ٣، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٤٠٦ هـ ـ ١٩٨٦م، وعطف الألف المألوف على اللام المعطوف للديلمى، ص. ٤٤، المطبعة المحمودية، القاهرة، د.ت، والكشكول للعاملى، جـ٢، ص. ١٩٢، المطبعة الميمنية، القاهرة، ١٣١٢ هـ .

(١٠) انظر لطائف الإشارات للقشيرى، جـ٢، ص. ٣٦٧، تحقيق : د. إبراهيم بسيوني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨١م، واللمع للطوسى، ص. ٣٧٩ و٤٤٦، وطبقات الصوفية للسلمى، ص. ٦٠و٣١٤و٣١٥، وحلية الأولياء لأبى نعيم الأصبهانى، جـ١٠، ص. ٣١٠، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٣٩٤ هـ ـ ١٩٧٤م، وديوان الحلاج، ص. ٦٣، والرسالة القشيرية للقشيرى، جـ٢، ص. ٦٢٧ و٦٢٨.

(١١) انظر حلية الأولياء لأبى نعيم الأصبهانى، جـ١٠، ص. ٧٩، وكشف المحجوب للهجويرى، ص. ٣٦٧.

(١٢) انظر كتاب الصدق لأبى سعيد الخراز، ص. ٦٠ ومابعدها، والرد على أهل الفرق والدعاوى للتسترى، ص. ١٢٣، تحقيق : د. محمد كمال جعفر، ط ١، دار الإنسان، القاهرة، ١٤٠٠ هـ ـ ١٩٨٠م، والقصد والرجوع إلى الله للمحاسبى ضمن مجموعة كتب ورسائل له، ص. ٣٠٥ ومابعدها، تحقيق : عبد القادر أحمد عطا، ط ١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٠٦ هـ ـ ١٩٨٦م، والتحبير فى التذكير للقشيرى، ص. ٤٤، والرسالة القشيرية له أيضا، جـ٢، ص. ٦١٤ ومابعدها، وإحياء علوم الدين للغزالى، جـ١٤، ص. ١٠٣ومابعدها، وكشف المحجوب للهجويرى، ص. ٣٦٥، وآداب المريدين لأبى النجيب السهروردى، ص. ٤٤، تحقيق : د.عبد الحليم محمود، ومحمود بن الشريف، ط ١، دار الكتب الحديثة، القاهرة، ١٩٦٦م، ومدارج

(١٣) انظر الرسالة القشيرية للقشيري، جـ١، ص. ١٩٦ ومابعدهـا، و٣٠٦ ومابعدها و٣١٧ومابعدها، والتحبير فـي التذكـير لـه – أيضـا–ص. ٢٤و٥٥، واللمع للطوسي، ص. ٨٠و٨١و٨٤و٨٥و٨٩ ومابعدهـا و٩٤ ومابعدها و٩٨ومابعدهاو ١٠٢ومابعدها، وقوت القلوب لأبـي طـالب المكي، جـ٢، ص. ٣٨ومابعدهـا، و٥٠ومابعدهاو٥٨ومابعدهـا، دار صـادر، بـيروت،١٩٧٤م، وكشـف المحجـوب للـهجويرى، ص. ٤٥٣ومابعدها، وإحياء علوم الدين للغزالي، جـ٤، ص٤٤ ومابعدهـا و٨٨ومابعدها و١٢٦ومابعدها و١٢٣ومابعدهـا، ومنـازل السـائرين للهروى، ص. ٢٢ومابعدها و٢٥ومابعدها و٢٨ومابعدها و٣١ومابعدها، وعوارف المعارف لأبي حفص السهروردى على هامش إحياء علـوم الدين للغزالي، جـ٤، ص. ٣٨٩ومابعدها، وحياة القلوب لعماد الديـن الأموى على هامش قوت القلوب للمكي، جـ٢، ص. ١٦٥ومابعدهـا و٢٣١ومابعدها و٢٥١ومابعدها، دار صادر، بيروت،١٩٧٤م، والقصـد والرجوع إلى الله للمحاسبي ضمن مجموعة كتب ورسـائل لـه، ص. ٢٧٥ ومابعدها، و٢٧٩ومابعدهـا و٢٨٥ومابعدهـا و٣٠٩ ومابعدهـا و٣٢١ومابعدها، ومدارج السالكين لابن قيم الجوزية، جـ٣، ص. ٦٩ ومابعدها.

(١٤) انظر – على سبيل المثال لا الحصر – ديوان الحلاج ص. ٣١و٧٣و٧٧ و٧٨ و٨٠و٨١، وديـوان ابـن الفـارض، ص. ١٠٢و١٠٣و١٠٩ و١١٠و١١٣ و١١٤و١٦٩و١٧٠و١٩٥، تحقيق : د.عبد الخالق محمود، ط ١، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤م، والإنسان الكامل للجيلي، جـ١، ص. ٣١ و٣٢ و٢٨ ومابعدهـاو ٥٩ و٦١، ط ٤، مكتبـة ومطبعـة مصطفى البابي الحلبي، القـاهرة، ١٤٠١ هـ ـ ١٩٨١م، وأصـول الملامتيـة وغلطـات الصوفيـة للسـلمى، ص. ١٨٨ومابعدهـا

و ١٩١ومابعدها، تحقيق وتعليق : د.عبد الفتاح أحمـــد الفـــاوي، ط ١، مطبعة الإرشاد، القاهرة، ١٤٠٥ هـــ ـــ ١٩٨٥م، وتائية ابــــن عــــامر البصرى، ص. ١٢ ومابعدها، مطبعة الزاوية التيجانية، القـــاهرة، د.ت، وديوان التلمســــــانى، جــــ١، ص. ٨٤و ١٠٣و ١٣٧و ١٤٦و ١٤٧و ٢٢٩، تحقيق : د.يوسف زيـــدان، مؤسســـة أخبـــار اليـــوم، القـــاهرة، ١٩٩١م، وخمرة الحان ورنة الألحان للنابلسى، ص. ٧٤ ومابعدهـــا، ط ١، المكتبـــة العلميـــة، أم درمـــان، ١٣٨٢ هــــــ ـــ ١٩٦٢م، واللمــع للطوسى، ص. ٤٣٧و ٥٤١ ومابعدها، ٥٤٤ومابعدها، ٥٤٨ومابعدهـــــا و٥٥١، وتلبيـــس إبليـــس لابـــن الجـــوزى، ص. ١٧٠ ومابعدهـــــــــا و٢٥٠ومابعدها و ٣٤١ ومابعدها، مصوَّر عن نسخة طبعت سنة ١٣٦٨ هـــ ـــ دار القادسية، الاسكندرية، د.ت، ومخطوط النور من كلمات ابــن طيفور، ص. ٣ ومابعدها، ضمن مجموعة رسائل صوفية لم تنشر مـــن قبل، دار بيروت للطباعة والنشر، بـــيروت، ١٤٠٤ هـــــ ـــ ١٩٨٤م، ومنطق الطير لفريد الدين العطــــار المقالـــة١٤ ص. ١٢٩ ومابعدهـــا، والمقالة ٣٩ ص. ٢٥٦ ومابعدها، والمقالـــة٤٠ ص. ٢٦٤ ومابعدهـــا، والمقالة ٤٤ ص. ٢٨٨ ومابعدها، ترجمة وتعليق: د.بديع محمد جمعـــة، ط ١، دار الرائد العربي، القاهرة، ١٩٧٥م، والمواقـــف والمخاطبـــات للنفرى، ص. ٧ ومابعدها، و١٩ومابعدها، و ٣١ ومابعدهـــــا، تحقيـــق : آرثر يوحنا أريري، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، د.ت .

(١٥) انظر ذلك بالتفصيل هذا البحث.

(١٦) إحياء علوم الدين للغزالى، جـــ١٤، ص. ٧٨.

(١٧) انظر ترجمتها فى صفة الصفـــوة لابـــن الجـــوزى، جــــ٤، ص. ١٧ ومابعدها، مكتبة المطبوعات الإسلامية، حلـــب، ١٣٨٩ هــــ، وســـير أعلام النبلاء للذهبى، جـــ٨، ص. ٢٤١ ومابعدها، تحقيـــق : شـــعيب

الأرنؤوط، ومحمد نعيم العرقسوس، ط ٢ ، مؤسسة الرسالة، بـــيروت، ١٤٠٢ هـــ، والطبقات الكبرى للشعرانى، جـــــ١، ص. ٥٦، المكتبـــة التوفيقية، القاهرة، د.ت .

(١٨) قوت القلوب للمكى، جـــ٢، ص. ٥٧، وإحياء علوم الديـــن للغزالـــى، جـــ١٤، ص. ٦٨.

(١٩) انظر الحديث فى صحيح البخارى، جـــ٤، ص. ١١٨، وجـــــ٦، ص. ١١٥و١١٦، وجـــ٩، ص. ١٤٤، مطبعة الأنوار، القـــاهرة، ١٩٤٠م، الجامع الصحيح للترمذى، جـــ٥، ص. ٤٠٠، تحقيق : إبراهيم عطـــوة عوض وآخرون، دار الحديث، القاهرة، د.ت، وسنن ابن ماجة، جــــ٢، ص. ١٤٤٧، حقق نصوصه وعلّق عليه : محمد فـــواد عبـــد البـــاقي، مطبعة عيسي البابي الحلبي، ١٣٧٣ هـــ ـــ ١٩٥٤م .

(٢٠) إحياء علوم الدين للغزالى، جـــ١٤، ص. ٦٨.

(٢١) نشأة التصوف الإسلامى للدكتور إبراهيم بسيونى، ص. ١٩٢.

(٢٢) أنظر ترجمته فى حلية الأولياء لأبى نعيـــم الاصبـــهانى، جـــــ٦، ص. ٣٥٦ ومابعدها، جـــ٧، ص. ٣ ومابعدهـــــا، وصفـــة الصفـــوة لابـــن الجوزى، جـــ٣، ص. ٤٠ ومابعدها.

(٢٣) إحياء علوم الدين للغزالى، جـــ١٤، ص. ٦٨.

(٢٤) انظر ترجمته فى حلية الأولياء: لأبى نعيم الاصبهانى، جـــــــ١٠، ص. ٣٠٩ ومابعدها وطبقـــات الصوفيـــة للســـلمى، ص. ١٩٥ ومابعدهـــا، والرسالة القشيرية للقشيرى، جـــــ١، ص١٢٢و١٢٣، وتـــاريخ بغـــداد للخطيب البغدادى، جـــ٩، ص. ٢٣٤و ٢٣٥، مطبعة السعادة، القـــاهرة، ١٣٤٩هـــ، والبداية والنهاية لابن كثـــير، جـــــ١١، ص. ١١٥، ط ٢، مكتبة المعارف، بيروت، ١٩٧٧م، والطبقات الكبرى للشعرانى، جـــــ١، ص. ٧٦، وكشف المحجوب للـــــهجويرى، ص. ١٦٤و١٦٥، وصفـــة

الصفوة لابن الجوزى جـ٢، ص. ٢٤٠ وما بعدها.

(٢٥) طبقات الصوفية للسلمى، ص. ١٩٨.

(٢٦) الموضع نفسه، "إن كنت فى الدنيا بغيرك أفرح" هكذا ورد فى الطبقات وأظن أن الصواب "وأن كنت فى الدنيا بغيرك أفرح" كى يستقيم الوزن فالبيت من بحر "الطويل".

(٢٧) حلية الأولياء لابى نعيم الاصفهانى، جـ١٠، ص. ٣١٠.

(٢٨) الموضع نفسه، "الود ودعنى معلقا برجاكا" هكذا ورد فى الحلية، وأظن أن الصواب "ود دعنى معلقا برجاكا" كى يستقيم الوزن، فالبيت من بحر "الخفيف".

(٢٩) الموضع نفسه.

(٣٠) لطائف الإشارات للقشيرى، جـ١، ص. ٤٣٢.

(٣١) انظر ترجمته فى طبقات الصوفية للسلمى، ص. ٣٥٤ ومابعدها، وحلية الأولياء لأبى نعيم الاصبهانى، جـ١٠، ص. ٣٥٦ومابعدها، والرسالة القشيرية للقشيرى، جـ١، ص. ١٥١، وصفة الصفوة لابن الجوزى، جـ٢، ص. ٢٥٦ ومابعدها، وتاريخ بغداد للخطيب البغدادى، جـ١، ص. ٣٢٩ ومابعدها.

(٣٢) الرسالة القشيرية للقشيرى، جـ٢، ص. ٦٢٧.

(٣٣) طبقات الصوفية للسلمى، ص. ٣٥٨.

(٣٤) اللمع للطوسى، ص. ٣٢٠.

(٣٥) لطائف الإشارات للقشيرى، جـ١، ص. ٢٣٥، ٣٦٨.

(٣٦) اللمع للطوسى، ص. ٤٣٥.

(٣٧) القول لسمنون المحب انظر صفة الصفوة لابن الجوزى، جـ٢، ص. ٢٨٩.

(٣٨) طبقات الصوفية للسلمى، ص. ٣٥٨، و٣٥٩، "يا فتى الحب بل يا فتى

الحق سرى" هكذا ورد فى الطبقات، وأظن أن الصواب "يا فتى الحـــب بل فتى الحق سرى" كى يستقيم الوزن، فالبيت من بحر "الخفيف".

(٣٩) انظر ترجمته فى طبقات الصوفية للسلمى، ص. ٣٠٧ومابعدها، وتاريخ بغداد للخطيب البغدادى، جـ٨، ص. ١١٢ ومابعدها، والفهرست لابـــن النديم، ص. ٢٦٩ ومابعدها، دار المعرفـــة، بـــيروت، ١٣٩٨ هـــــ ـــ ١٩٧٨م، وكشف المحجوب للهجويرى، ص. ١٧٨ ومابعدها، والطبقات الكبرى للشعرانى، جــ١، ص. ٩٢و٩٣، واللباب فى تهذيب الانســـاب، جــ١، ص. ٤٦٩، ٤٧٠، تحقيق : د.مصطفي عبد الواحد، مطبعـــة دار التألف، القاهرة، ١٣٩١ هـــ ـــ ١٩٧١م، والكواكب الدريـــة للمنـــاوى، جــ١، ص. ٢٥ومابعدها، تصحيح وتعليق : محمود حسن ربيـــع، ط ١، مطبعة الزاوية التيجانية، القاهرة، د.ت .

(٤٠) نشأة التصوف الإسلامى للدكتور إبراهيم بسيونى، ص. ٢٣٣و٢٣٤.

(٤١) ديوان الحلاج، ص. ٥١.

(٤٢) الحسين بن منصور الحلاج : شهيد التصوف الإسلامي لطه عبد البـــاقي سرور، ص. ١٨٧، ط ٢، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القـــاهرة، ١٤٠١ هـــ ـــ ١٩٨١م .

(٤٣) التصوف الثورة الروحية فى الإسلام للدكتـــور أبـــى العـــلا عفيفـــى، ص. ٢٣٢.

(٤٤) ديوان الحلاج، ص. ٣١.

(٤٥) المصدر نفسه، ص. ٧٣.

(٤٦) المصدر نفسه، ص. ٧٧و٧٨.

(٤٧) الحسين بن منصور الحلاج لطه عبدالباقى سرور، ص. ١٨٧.

(٤٨) انظر بالتفصيل هذا البحث.

(٤٩) انظر ترجمته فى ديباجة ديوانه لسبطة على، ووفيـــات الأعيـــان لابـــن

خلكان، جـ٣، ص. ٤٥٤ ومابعدها، تحقيق : د.إحسان عبَّاس، دار الثقافة، بيروت، ١٣٩٧ هـ ـ ١٩٧٧م، وشذرات الذهب لابن العماد، جـ٥، ص. ١٤٩ ومابعدها، دار الآفاق الجديدة، بيروت، د.ت، وحسن المحاضرة للسيوطى، جـ١، ص. ٥١٨، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم، ط ١، دار إحياء الكتب العربية (البابي الحلبي)، القاهرة، ١٩٦٧م ـ ١٩٦٨م، وجلاء العينين فى محاكمة الأحمدين لابن الألوسى، ص.٩٥ ومابعدها، مطبعة المدني، المؤسسة السعودية بالقاهرة، ١٤٠١ هـ ـ ١٩٨١م، والبداية والنهاية لابن كثير، جـ١٣، ص. ١٤٣.

(٥٠) انظر ابن الفارض والحب الإلهى للدكتور محمد مصطفى حلمى، ص. ١٦٤ ومابعدها.

(٥١) ديوان ابن الفارض، ص. ٢٣١.

(٥٢) الحب الإلهى فى التصوف الإسلامى، للدكتور محمد مصطفى حلمى، ص. ١١٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦م .

(٥٣) ديوان ابن الفارض، ص. ٢٣٤.

(٥٤) المصدر نفسه، ص. ٩١.

(٥٥) شعر ابن الفارض فى ضوء النقد الأدبى الحديث للدكتور عبدالخالق محمود، ص. ٢٥، ط ٣، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤م .

(٥٦) الفلسفة الصوفية فى الإسلام للدكتور عبدالقادر محمود، ص. ٥٢٢و٥٢٥.

(٥٧) ابن الفارض والحب الإلهى للدكتور محمد مصطفى حلمى، ص. ١٨٣.

(٥٨) "أراك فمن عقلى لغيرى لذت" هكذا ورد فى الديوان، وأظن الصواب "أراك فمن عقلى لغيرى لذيذة" كى يستقيم الوزن، فالبيت من بحر "الطويل".

(٥٩) ديوان ابن الفارض، ص. ٨٥و٨٦.

(٦٠) ابن الفارض والحب الإلهى للدكتور محمد مصطفى حلمى، ص. ١٨٧.

(٦١) ديوان ابن الفارض، ص. ١٠٣.

(٦٢) ابن الفارض والحب الإلهى للدكتور محمد مصطفى حلمى، ص. ١٩٥.

(٦٣) ديوان ابن الفارض، ص. ١٠٩و١١٠.

(٦٤) المصدر نفسه، ص. ١٠٢.

(٦٥) التصوف فى الإسلام للدكتور لعمر فروخ، ص. ١٤٥، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٤٠١ هـ ـ ١٩٨١م .

(٦٦) ديوان ابن الفارض، ص. ١١٣و١١٤.

(٦٧) المصدر نفسه، ص. ١٩٥.

(٦٨) انظر تفصيل ذلك فى هذا البحث.

(٦٩) ديوان ابن الفارض، ص. ١٦٩و١٧٠.

(٧٠) قصة الحضارة لول ديورانت، جـ٣، ص. ٢٧٢، ترجمة : د.زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٠م .

(٧١) انظر ترجمته فى نفح الطيب للمقرى، جـ٧، ص. ٩٢ ومابعدها، مطبعه عيسي الحلبي، القاهرة، د.ت، وطبقات المفسرين للسيوطى، ص. ١١٣و١١٤، تحقيق : علي محمد عمر، ط ١، مكتبة وهبة، القاهرة، ١٩٧٦م، والطبقات الكبرى للشعرانى، جـ١، ص. ١٦٣، وطبقات المفسرين للداودى، جـ٣، ص. ٢٠٢ومابعدها، تحقيق : علي محمد عمر، ط ١، مكتبة وهبة، القاهرة، ١٣٥١ هـ ـ ١٩٧٢م، والبداية والنهاية لابن كثير، جـ١٣، ص. ١٥٦و١٥٧، وطبقات القراء لابن الجزرى، جـ٢، ص. ٢٠٨ ومابعدها، نشره : ج . برجستراسر، مطبعه السعادة، القاهرة، ١٣٥١ هـ ١٩٣٢م، ومرآة الجنان وعبرة اليقظان لليافعى، جـ٤، ص. ١٠٠ ومابعدها، عالم الكتب، بيروت،

وهي نسخة مصورة عن مطبعة حيدر آباد الدكن بالهند ، ١٣٣٨ هـ .

(٧٢) ذخائر الأعلاق فى شرح ترجمان الأشواق لابن عربى، ص. ٣٩و٤٠، مطبعة المعرفة، بيروت، ١٣١٢ هـ ـ ١٨٩١م .

(٧٣) التصوف الثورة الروحية فى الإسلام للدكتور أبى العلا عفيفى، ص. ٢٣٨.

(٧٤) فصوص الحكم لابن عربى، فص٢٤، جـ١، ص. ١٩٤، تحقيق : د.أبو العلا عفيفي، ط ٢، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٤٠٠ هـ ـ ١٩٨٠م .

(٧٥) الموضع نفسه.

(٧٦) الموضع نفسه.

(٧٧) سورة الجاثية، آية ٢٣.

(٧٨) الموضع السابق.

(٧٩) سورة الجاثية، آية ٢٣.

(٨٠) فصوص الحكم لابن عربى، فص ٢٤، جـ١، ص. ١٩٥.

(٨١) فصوص الحكم لابن عربى، فص ٢٤، جـ١، ص. ١٩٥.

(٨٢) تعليقات الدكتور أبى العلا عفيفى على الفصوص، جـ٢، ص. ٢٨٩.

(٨٣) سورة الإسراء، آية ٢٣.

(٨٤) الفتوحات المكية لابن عربى، جـ٢، ص. ٢٢٥، دار الكتب العربية، القاهرة، ١٣٩٨ هـ ـ ١٩٧٨م .

(٨٥) فصوص الحكم لابن عربى فص ١٠، جـ١، ص. ١١٣.

(٨٦) المصدر نفسه فص ١٠، جـ١، ص. ١١٤.

(٨٧) الفتوحات المكية لابن عربى، جـ٢، ص. ٤٣٢.

(٨٨) انظر ذلك بالتفصيل فى هذا البحث.

(٨٩) تعليقات الدكتور أبى العلا عفيفى على فصوص الحكم لابن عربى،

جـ٢، ص. ٣٢٧.

(٩٠) انظر ترجمته فى شذرات الذهب لابن العماد، جـ٥، ص. ٣٩٣، وبدائع الزهور لابن إياس، جـ١، ق١، ص. ٣٣٥و٣٥٦، تحقيق : محمد مصطفي، ط ٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٤٠٢ هـ ـ ١٩٨٢، ١٤٠٤ هـ ـ ١٩٨٤م، حسن المحاضرة للسيوطى، جـ١، ص. ٥٦٩، وفوات الوفيات لابن شاكر الكتبي ، جـ٣، ص. ٤١٣ ومابعدها، تحقيق : د.إحسان عباس، دار صادر، بيروت، د.ت، وذيل مرآة الزمان لليونيني، جـ٢، ص. ١٣١ ومابعدها، دار صادر، بيروت، ١٩٨٦م، وهي نسخة مصورة عن طبعة حيدر آباد بالهند .

(٩١) الأدب فى العصر المملوكى للدكتور محمد زغلول سلام، جـ١، ص. ٢٣٥، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٠ هـ ـ ١٩٨٠م .

(٩٢) فوات الوفيات لابن شاكر الكتبى، جـ٣، ص. ٤١٤، ٤١٥.

(٩٣) انظر ذلك بالتفصيل فى هذا البحث.

(٩٤) فوات الوفيات لابن شاكر الكتبى، جـ٣، ص. ٤١٥.

(٩٥) فوات الوفيات لابن شاكر، جـ٣، ص. ٤١٦.

(٩٦) الرسالة القشيرية للقشيرى، جـ١، ص. ٢٢٧.

(٩٧) شذرات الذهب لابن العماد، جـ٥، ص. ٣٩٣، وفوات الوفيات لابن شاكر، جـ٣، ص. ٤٢٠و٤٢١.

(٩٨) الأدب فى العصر المملوكى للدكتور محمد زغلول سلام، جـ١، ص. ٢٣٥و٢٣٦.

(٩٩) انظر ترجمته فى المنهل الصافى لابن تغرى بردى، جـ٢، ص. ١٢٠و١٢١، تحقيق : د.محمد محمد أمين وآخرون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤م، وبدائع الزهور لابن إياس، جـ١، ق١، ص. ٤٢٤، وشذرات الذهب لابن العماد، جـ٦، ص. ١٩و٢٠،

وحسن المحاضرة للسيوطى، جـــ١، ص. ٥٢٤، وطبقـات الشـافعية الكبرى للسبكى، جـ٥، ص. ١٧٦ ومابعدهــا، المطبعـة الحسـينية، القـاهرة، ١٣٢٤ هـــ ، والديبـاج المذهـب لابـن فرحـون، ص. ٧٠ومابعدها، مطبعة المعاهد، القاهرة، ١٣٥١ هــ .

(١٠٠) "خجلا من وجهها ومحتشم" هكذا ورد فى اللطائف، وأظن أن الصـواب "خجلا من وجهها محتشم" كى يستقيم الوزن، فالبيت من بحر "الرمل".

(١٠١) لطائف المنن لابن عطاء الله السكندرى، ص. ٢٣٧، تحقيـق : د.عبـد الحليم محمود، دار الشعب، القاهرة، ١٩٨٦م .

(١٠٢) "فأبى دمعى إلا أن ينم" هكذا ورد فى اللطائف، وأظن أن الصواب "فأبى دمعى وإلا أن ينم" كى يستقيم الوزن، فالبيت من بحر "الرمل".

(١٠٣) لطائف المنن لابن عطاء الله السكندرى، ص. ٢٣٧.

(١٠٤) الموضع نفسه.

(١٠٥) المصدر نفسه، ص. ٢٦٨.

(١٠٦) لطائف المنن لابن عطاء الله السكندرى، ص. ٦٨.

(١٠٧) شرح الحكم العطائية لابن عباد الرنـدى، جـــ٢، ص. ٧٧، مطبعـة بولاق، القاهرة، ١٢٧٨ هــ .

(١٠٨) ابن عطاء الله السكندرى وتصوفه للدكتور أبوالوفـا التفتـازانى، ص. ٢٤٩، ط ٢، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٣٨٩ هــ ــ ١٩٦٩م.

(١٠٩) انظر ذلك بالتفصيل فى المرجع نفسه ص. ١٢١ وما بعدها.

(١١٠) لطائف المنن لابن عطاء الله السكندرى، ص. ٥٧.

(١١١) الموضع نفسه.

(١١٢) شرح الرندى على الحكم العطائية، جـ١، ص. ٥٤.

(١١٣) المصدر نفسه، جـ٢، ص. ٥١.

(١١٤) التنوير فى إسقاط التدبير لابن عطاء الله السـكندرى، ص. ٤، الطبعـة

الأخيرة، مطبعة عباس شقرون، القاهرة، د.ت .

(١١٥) المصدر نفسه، ص. ٢٦و٢٧.

(١١٦) انظر ترجمته فى الدرر الكامنة لابن حجر العسـقلانى، جـ٢، ص. ٢٤٧ ومابعدها، تصحيح : د.سالم الكرنكـوي، دار الجيـل، بـيروت، د.ت، وهي نسخة مصورة عن طبعة دائرة المعارف بحيدر آباد الدكـن بالهند، ١٣٥٠ هـ، وشذرات الذهب لابن العماد الحنبلى، جـ٦، ص. ٢١٠ومابعدها، والبدر الطالع للشوكانى، جـ١، ص. ٣٧٨، مكتبة ابـن تيمية، القاهرة، د.ت، والنجوم الزاهرة لابن تغرى بردى، جـ٣، ص. ١٧٩، دار صادر، بيروت، د.ت .

(١١٧) نشر المحاسن الغالية لليافعى، ص. ٢٠٨، تحقيـق : إبراهيـم عطـوة عوض، ط ٢، مكتبة ومطبعة مصطفـي البـابي الحلبـي، القـاهرة، ١٤١٠ هـ ـ ١٩٩٠م .

(١١٨) الموضع نفسه.

(١١٩) انظر الرسالة القشيرية، جـ١، ص. ٢١٧ ومابعدها.

(١٢٠) نشر المحاسن الغالية لليافعى، ص. ٤.

(١٢١) المصدر نفسه، ص. ١٠.

(١٢٢) المصدر نفسه، ص. ١٦٢.

(١٢٣) المصدر نفسه، ص. ٨٦.

(١٢٤) مدارج السالكين لابن قيم الجوزية، جـ٣، ص. ٦و٧.

(١٢٥) المقدمة فى التصوف لأبى عبدالرحمن السـلمى، ص. ٣٥، تحقيـق : يوسف زيدان، ط ١، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ١٤٠٧ هـ ـ ١٩٨٧م .

(١٢٦) نشر المحاسن الغالية لليافعى، ص.١٩٠و١٩١.

(١٢٧) انظر ترجمته فى البداية والنهاية لابـن كثـير، جـ١٣، ص. ٢٨٣

ومابعدها، وفوات الوفيات لابـــن شـــاكر الكتبـــى، جــــ٣، ص. ٣٨٣ ومابعدها، والنجوم الزاهرة لابن تغرى بردى، جــ٧، ص. ٢٨٢.

(١٢٨) الأدب فى العصر المملوكى للدكتور محمـــد زغلـــول ســـلام، جــــ١، ص. ٢٤٣.

(١٢٩) عصر الدول والإمارات – الجزء الخاص بالشـــام – للدكتـــور شـــوقى ضيف، ص. ٢٨٤، ط ٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٠م .

(١٣٠) فوات الوفيات لابن شاكر الكتبى، جــ٣، ص. ٣٨٧.

(١٣١) عصر الدول والإمارات – الجزء الخاص بالشـــام – للدكتـــور شـــوقى ضيف، ص. ٢٨٥.

(١٣٢) فوات الوفيات لابن شاكر الكتبى، جــ٣، ص. ٣٨٦.

(١٣٣) المصدر نفسه، جــ٣، ص. ٣٨٤.

(١٣٤) عصر الدول والإمارات – الجزء الخاص بالشـــام – للدكتـــور شـــوقى ضيف، ص. ٢٨٥.

(١٣٥) فوات الوفيات لابن شاكر الكتبى، جــ٣، ص. ٣٨٤.

(١٣٦) انظر الأدب فى العصر المملوكى للدكتور محمد زغلول سلام، جــــ١، ص. ٢٤٤.

(١٣٧) البداية والنهاية لابن كثير، جـــ١٣، ص. ٢٨٤، وفوات الوفيات لابـــن شاكر الكتبى، جـــ٣، ص. ٣٨٤.

(١٣٨) البداية والنهاية لابن كثير، جـــ١٣، ص. ٢٨٤و٢٨٥.

(١٣٩) المصدر نفسه، جـــ١٣، ص. ٢٨٥.

(١٤٠) "وفى اريحيات الكريم إلى الندى" هكذا ورد فى البداية والنهايـــة وهـــو مكسور فالقصيدة من بحر "الطويل".

(١٤١) البداية والنهاية لابن كثير، جـــ١٣، ص. ٢٨٥.

(١٤٢) المصدر نفسه، جـــ١٣، ص. ٢٨٥و٢٨٦.

(١٤٣) هكذا ورد البيت فى البداية والنهاية، وهو مكسور، فالقصيدة من بحـــر "الطويل".

(١٤٤) هذا البيت مكسور مثل سابقه.

(١٤٥) البداية والنهاية لابن كثير، جـ١٣، ص. ٢٨٦و٢٨٧.

(١٤٦) انظر هذا البحث ص، ٢٣ وما بعدها.

(١٤٧) انظر آراء ابن عربى فى وحدة الوجود فى هذا البحث.

(١٤٨) انظر ترجمته فى شذرات الذهب لابن العماد، جـ٥، ص. ٤١٢و٤١٣، والبداية والنهاية لابن كثير، جـ١٣، ص. ٣٢٦، والمنهل الصافى لابن تغرى بردى، جـ٦، ص. ٣٨ وما بعدها، والكواكب الدرية للمنـاوى، جـ٣، ص. ٢٤٧، والنجوم الزاهرة لابن تغرى بـردى، جـ٨، ص. ٢٩ ومابعدها، وفوات الوفيات لابن شاكر، جـ٢، ص. ٧٢ ومابعدها.

(١٤٩) ديوان التلمسانى، جـ١، ص. ٨٥.

(١٥٠) المصدر نفسه، جـ١، ص. ١٥٣و١٥٤.

(١٥١) عوارف المعارف لأبى حفص السهروردى على هامش إحيـاء علـوم الدين للغزالى، جـ١، ص. ٢٠٦.

(١٥٢) ديوان التلمسانى، جـ١، ص. ٩٨.

(١٥٣) المصدر نفسه، جـ١، ص. ١١٧، ١١٨.

(١٥٤) ذخائر الأعلاق فى شرح ترجمان الأشواق لابن عربى، ص. ٤٠.

(١٥٥) ديوان التلمسانى، جـ١، ص. ١١٧.

(١٥٦) المصدر نفسه، جـ١، ص ١٠٢.

(١٥٧) المصدر نفسه، جـ١، ص. ٩٧.

(١٥٨) المصدر نفسه، جـ١، ص. ٩٩.

(١٥٩) المصدر نفسه، جـ١، ص. ١٠٢.

(١٦٠) المصدر نفسه، جـ١، ص. ١٠٥-١٠٦.

(١٦١) المصدر نفسه، جـ١، ص. ٨٦-٨٧.
(١٦٢) المصدر نفسه، جـ١، ص. ٢٦٠.
(١٦٣) المصدر نفسه جـ١، ص. ١٠٧.
(١٦٤) جـ١، ص. ١٠٧.
(١٦٥) التحبير فى التذكير للقشيرى، ص. ٤١.
(١٦٦) الرسالة القشيرية للقشيرى، جـ٢، ص. ٦١٧-٢١٩.
(١٦٧) المصدر نفسه جـ٢، ص. ٦١٧، ومدارج السالكين لابن قيم الجوزيـة، جـ٣، ص.١٤.
(١٦٨) ديوان التلمسانى، جـ١، ص. ١٠٦.
(١٦٩) المصدر نفسه، جـ١، ص. ٨٣.
(١٧٠) المصدر نفسه، جـ١، ص. ١٣٠.
(١٧١) لوامع الأنوار وروض الأزهار لعبد الحافظ بـن محمـد، ص. ١١٥، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٣٢١ هـ.
(١٧٢) ديوان التلمسانى، جـ١، ص. ١٣٠.
(١٧٣) المصدر نفسه، جـ١، ص. ٢٠٩-٢١٠.
(١٧٤) المصدر نفسه المخطوط، ورقة ٢٥.
(١٧٥) المصدر نفسه، جـ١، ص. ١٢٢-١٢٣.
(١٧٦) انظر اللمع للطوسى، ص. ٤٣٧.
(١٧٧) ديوان التلمسانى، جـ١، ص. ٣٢٩.
(١٧٨) المصدر نفسه، جـ١، ص. ١٤٦-١٤٧.
(١٧٩) المصدر نفسه، جـ١، ص. ٨٤.
(١٨٠) المصدر نفسه، جـ١، ص. ١٠٣.
(١٨١) انظر تفصيل ذلك فيما تقدم عن ابن الفارض فى هذا البحث.
(١٨٢) انظر تفصيل ذلك فيما تقدم عن الحلاج في هذا البحث.

(١٨٣) ديوان التلمسانى، جـ١، ص. ١٣٧.

(١٨٤) المصدر نفسه، جـ١، ص. ٨٥-٨٦.

(١٨٥) المصدر نفسه، جـ١، ص. ١٩٨.

(١٨٦) المصدر نفسه، جـ١، ص. ٢٣٢.

(١٨٧) انظر تفصيل ذلك في الشعر الصوفي في العصر المملوكي، د.محمد عبد المجيد الطوانسي،ص ٧٠ وما بعدها، رسالة دكتوراه مخطوطة، بمكتبة كلية الآداب، جامعة الزقازيق، ١٩٩٤م.

(١٨٨) ديوان التلمسانى، جـ١، ص. ٢٤٧-٢٤٨.

(١٨٩) المصدر نفسه، جـ١، ص. ٢٤٥.

(١٩٠) انظر ترجمته فى سلك الدرر للمرادى، جـ٣، ص. ٥٣٠، دار صادر، بيروت، ١٩٦٦م، وتاريخ الجبرتى، جـ١، ص. ١٥٤، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٩٢٩م.

(١٩١) ديوان الحقائق ومجموع الرقائق للنابلسى، جـ١، ص. ٢٠٢، دار صادر، بيروت، ١٩٧١م.

(١٩٢) دراسات فى التصوف الإسلامى للدكتور عبدالمنعم خفاجة، جـ١،ص. ١٣٨.

(١٩٣) ديوان الحقائق للنابلسى، جـ١، ص. ٦٥-٦٦.

(١٩٤) المصدر نفسه، جـ٢، ص. ١٣١.

(١٩٥) المصدر نفسه، جـ١، ص. ٢٦٢.

(١٩٦) المصدر نفسه، جـ٢، ص. ١٣٢-١٣٣.

(١٩٧) المصدر نفسه، جـ٢، ص. ١٤٨.

(١٩٨) المصدر نفسه، جـ٢، ص. ١٠.

(١٩٩) المصدر نفسه، جـ٢، ص. ٢٦٣.

(٢٠٠) المصدر نفسه، جـ١، ص. ٦٦.

(٢٠١) المصدر نفسه، جـ٢، ص. ٢٤٨.

(٢٠٢) المصدر نفسه، جـ١، ص. ٤٩.

(٢٠٣) عصر الدول والإمارات – الجزء الخاص بالشام–، ص. ٢٨٨.

(٢٠٤) ديوان الحقائق للنابلسى، جـ٢، ص ٢٧٢.

(٢٠٥) المصدر نفسه، جـ٢، ص. ٢٦٩.

أدبيـة النـص التـاريخى

أدبيّة النّصّ التاريخى

المقدمة

كان الأستاذ أحمد الشايب يقول عن التاريخ:

(وقد كثر الكلام فيه: أعلم هو أم أدب، فمن نظر إلى إنـــه يتنـاول الحقائق الواقعية ويعنى بتجميعها ونقدها نقدا موضوعيا؛ قال بأنه علم يشـبه علم طبقات الأرض(الجيولوجيا). ومن لحظ إنه لابد للتاريخ من خيال الشاعر لنشر الحوادث وبعث الحياة فيها، ثم لابد من براعة الكاتب البليغ لتعــرض هذه الوقائع بالثوب اللائق بها قال بأنه أدب)(١)

وعن أسلوب الكتابة التاريخية يقول:

(ولما كان التاريخ بعث الماضى من ناحية، ونقدا فلسفيا من ناحيــة أخرى، كان أسلوبه وسطا بين:

*العلمىّ الدقيق..

*والأدبى الرقيق..

*لا يسلم من مظاهر القصص أو الروايات حتى لا يجف ويثقل.

*ولا يخلو من النقد والتقرير ليؤدى مهمته الرئيسية)(٢)

وعن عبد الرحمن الداخل ــ صقر قريش ــ كتب الأستاذ على أدهـم قصته (صقر قريش)، وقدم لها الأستاذ العقاد يقول:

(وإليك مثلا (صقر قريش) الذى كتب عنه الأسـتاذ أدهـم رسـالته القيمة، وهو عبدالرحمن الداخل منشئ الدولة الأموية فى الأقطار الأندلسـية، فأى ذوق من الأذواق لا يجد كفايته ومتعته فى تاريخ هذا الرجل المقدام؟

من كان يطلب المغامرات القصصية فهذا بطل يقل نظـــيره، ...، ...، ...، ...، ومن كان يطلب الحوادث والعظائم فهذه سيرة لا تنطوى صفحة منها إلا على حادث، ...، ...،

ومن كان يطلب العبرة الاجتماعية فمعرض العبرة هنالك واسع جـدا سعة ما بين أطوار التاريخ، ...، ...،

ومن كان يطلب تجليات النفوس ودخائل السرائر فهذا مجال تتكـــرر فيه عشرات الأسماء، كل اسم منها يشتمل على صورة آدمية تخالف ســـائر الصور، وتنبعث فى أعمالها بغير بواعث الآخرين)[٣]

هذه رؤية العقاد للعمل التاريخى حين يصير عملا قصصيـــا، وهــو أخيرا يقول عن هذا العمل:

(ذخيرة لا تنفد من ثروة المعرفة لجميع الطالبين والمريديـــن، وقــد جاءت هذه الرسالة مثلا يحتذى به فى استخراج النفائس من هـــذه الذخـيرة الوافرة، لأن كاتبها الفاضل رجل يدرس التاريخ بنظر الفيلسوف ورويّة العالم وحماسة الأديب ، ويعرف من مذاهب الفلاسفة العظام فى أسرار التاريخ مـــا ليس يعرفه عندنا غير أفراد معدودين)[٤]

والتاريخ:

(فنٌ من أقدم فنون النثر الأدبى، ظهر حين عُرِفَتْ الكتابة وشـــاعت من جهة وحين ارتقى العقل الإنسانى واستطاع التفْكير وربط بعض الحوادث ببعض واتخاذها موضوعا للعبرة والعظة من جهة أخرى)[٥]

وتحت عنوان: "الأدبى والتاريخى" يقول الدكتور/ جابر عصفور:

(إن كل سيرة ذاتية ــ مهما كانت وثائقية ــ لا تخلو من عنصر أدبى مهما تضاءلت درجة حضوره، فالوظيفة الأدبية لا تختفـــى ــ قــط ــ مــن

الحدث الكلامى لكتابة السيرة الذاتية حتى لو سيطرت عليها الوظيفة الإشارية للغة)[٦]

وعن التاريخى ـ (الحقيقى المفيد النافع) ـ والإنشائى ـ (المجازى والأدبى الجميل الممتع)، وعن كيفية تشكل التاريخ روائيا، وتبين الكيفية التى تتيح انبثاق المخيل من صلب التاريخ، يقول أحمد الجودة:

(إن التنازع بين مجالين بينهما افتراق واختلاف من جهة المنطلقات والمقاصد يثير جملة من القضايا المتصلة بالأدب وقضاياه النظرية؛ فالتاريخ علم إنسانى هدفه بناء الحقيقة بالوثيقة والشاهد والعلاقات الباقية. أما الأدب فهو نشاط تخيلى تتفاوت إحالاته عل الواقع وكيفيات الإيهام به)[٧]

ويضيف الجودة أنه يرى فى الإشارات التاريخية المنبثقة فى الرواية: (بنية سطحية ظاهرة) فى مقابل ما يسميه: (عمق الرواية وأغوارها البعيدة)[٨]

ويقول الدكتور صلاح فضل:

(ظلت العلاقة مبهمة وغائمة بين التاريخ والقص، ونُظِرَ إلى السَّرْد باعتباره مرتبطا بطرق الرواية لما يفترض إنه وقع بالفعل، دون تنمية لفكرة الاحتمال التى تقود إلي مشروعية المتخيل وحقه فى الوجود الأدبى المفارق بطبيعته للوجود المادى التاريخى، وتؤدى بالتالى إلى الاعتراف بعد النضج بالوجود المستقل للقصة الأدبية)[٩]

وتحت عنوان: (روايات متنكرة فى هيئة تاريخ)، يقول: (ماريو باراجاس يوسا)عن صاحب (حكايات ميلاد بيرو):

(حينما يتحدث "بوراس بارنيكا" يتحول التاريخ إلى طرفة، إيمـــاءة، مغامرة، لون، علم نفس. كان يصور التاريخ سلسلة من المرايا لـــها روعـــة لوحة من عصر النهضة)[١٠]، وعن النصوص التى جمعها (بوراس) يقول:

(فى هذه النصوص يمتزج التاريخ والأدب، الحقيقة والكذب، الواقـــع والخيال: بشكل لا يمكن فصله عادة. وغالبا ما يخبو الخط الرفيع الفاصل بين أحدهما والأخر، فتحدث توأمة للعالمين في كمال كلما ازداد التباســا أصبـــح أكثر إغراء، حيث يبدو المعقول وغـــير المعقـــول فيـــهما وجـــهين لعملـــة واحدة)[١١]

* * *

وفي هذه الدراسة نحاول الاقتراب من "الصورة" التي قدمتها كتـــب التاريخ لمعاوية بن أبى سفيان رضى الله عنـــه، ونحـــاول قـــراءة "الخـــبر" التاريخى بحثا عن جماليات الأدب، نعرف المعلومة المفيدة النافعة، ونتلمـــس الطريق إلى الممتع الجميل، كيف صار (معاوية) أدبا، وكيف تحول الخبر إلى (حكاية)، وأى شيئ يمكن أن يكون مفتاح هذه الشخصية العظيمة والمدهشـــة والمثيرة لوجهات نظر كثيرة..

وسنبدأ بمدخل عن بدايات (معاوية) ونهايته، مجموعة من الأخبـــار نضعها متدرجة لتقدم لنا (البدء والختام)..

فى الفصل الأول ندرس الخبر بوصفه "سياقا للرجـــل"، وفـــى كـــل دراسة لابد من سياق، وهنا نعرض لسياقين:

- تاريخى يقدم صورة الرجل.
- فنى ندرس من خلاله لغة الخبر.

فى ختام الفصل الأول نكون قد اكتشفنا أن للرجل قدرة هائلة علـــى (استدراج) من يتوجه إليهم بخطابه وأفعاله؛ بحثنا عن مادة (درج) فى معاجم

اللغة ونصوص الأدب وجهود البلاغيين، ثم قدمنا فى الفصل الثـالث "بنيـة الاستدراج" فى ضوء ما نعرفه عن أدوات الخطاب الحجاجى، وبذلك يكـون الفصل الأول للرجل والسياق، والثانى للاستدراج عند معاوية، ثم كان الفصل الثالث للحجاج، والرابع رسائله إلى (على بن أبى طالب وابنه الحسن عليـهما السلام).

وبعد..

فقد حاولت جهدى الإفلات من إغراءات نصوص كثيرة حول الخـبر المدروس، اكتفيت بمعاوية، ولعلى لست بحاجة إلى القـول بمعرفتـى قـدر الآخرين الذين يملأون فضاءات النصوص، هم صحابة أجلاء، لهم قدرهـم وخطرهم، لكن هذه الدراسة خاصة بمعاوية، ولعلى أشكر كل صديق وزميـل وأستاذ جليل، وقارئ مخلص على ما سوف يقدمونه لى من نصح يمضـى بهذه الدراسة على الطريق الصحيح..

والله المستعان..،

هوامش المقدمة

(١) أحمد الشايب، الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية (الفصل الخاص بالتاريخ) ــ مكتبة النهضة المصرية، الطبعة السادسة، سنة١٩٦٦م.

(٢) نفسه.

(٣) على أدهم، صقر قريش، الهيئة العامة، القاهرة، سنة١٩٩٦م، مقدمة العقاد، ص: ٥، ٦.

(٤) نفسه.

(٥) انظر: طه حسين وآخرين، التوجيه الأدبى، وزارة المعارف العمومية القاهرة، ط/١ سنة١٩٥٢م، ص٨١.

(٦) د./جابر عصفور، زمن الرواية، الهيئة، القاهرة، سنة١٩٩٩م، ص٢١٤.

(٧) مجلة فصول، الهيئة، العدد٦٣، شتاء وربيع سنة٢٠٠٤، ص٢٨٠.

(٨) نفسه.

(٩) د./صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، أغسطس سنة١٩٩٢م، ص٢٧٩.

(١٠) ماريو باراجاس يوسا، الكاتب وواقعه، ترجمة/ بسمة محمد عبدالرحمن، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة سنة٢٠٠٥م، ص٣٣.

(١١) نفسه.

المدخل

هل تصلح العبارة التى أوردها الجاحظ "مدخلا" إلى ما نحن فيه من حديث عن "الاستدراج" عند معاوية؟ يقول الجاحظ (ت٢٥٥هـ) فى كتاب (التاج).

"وفيما يذكر عن معاوية أنه قال:

ما ذُقتُ أيَّام صِفِّيْن لحما ولا شحما ولا حلوا ولا حامضا؛ ما كان إلاَّ الخبز والجبن وخشن الملح إلى أن تم لى ما أردته"[١]

هذا ما ينقله الجاحظ، وفيه أسلوب سوف نلتقى به لاحقا عند معاويه:" ما..إلاّ"، هذا الاستثناء الذى يلغى المحذوف الذى تقديره: "أى شيئ"، ويثبت ما بعد "إلاَّ"، وها هو معاوية يذكر اللحم والشحم والحلو والحامض وأشياء ما ذاقها، ثم يأتى بعد "ما ذقت" بـ"ما كان..إلاَّ" .. وهذا من أساليب اللغة التى تصنع المفارقة؛ حيث يفهم أن هذا الطعام الخشن هو الذى صيره "الاستثناء" المتاح الوحيد والاختيار الوحيد، وهنا يتعاطف القارئ/ المتلقى، مع هذا الذى حرم نفسه من اللحم والشحم والحلو والحامض، واكتفى بالخبز والجبن وخشن الملح، وإذا بهذا التعاطف يرتد عند شاطئ الجملة الأخيرة:

"إلى أن تم لى ما أردته"

هناك غاية، هناك ما يريده معاوية الذى هو الممثل الشرعى للاستراتيجية الأموية تنظيرا وتطبيقا، ما يقوله كلام أموى، وما يفعله سياسة أموية..

لقد كان الطريق إلى (ما أراده) شاقا وفيه تضحية وحرمان.. هل يخدعنا الرجل؟ .. إن مفردة الخداع متمكنة الوجود فى قاموسه، ولقد كان

"يترك الناس يخدعونه"، وستأتى شهادة "ابن الزبير" له فى موضعها، أما هو نفسه فيقول:

" إنى لأجر ذيلى على الخدائع"(٢)

يوهم الناس أنهم نجحوا فى خداعه، كان يبدو وكأنه لم يفطن لهم، وهو يقول بنفسه: "أجر ذيلى على الخدائع"، أى إنه يُعفِّى عليها، ولا يتوقف عندها.

ولعلنا نمضى خطوة حين نتأمل هذه الرواية التى وردت عند المبرد (ت٢٨٦هـ) فى "الفاضل"، والمسعودى (ت٣٤٦هـ) فى مروج الذهب، وهى رواية واحدة، طرفها الأول معاوية بن أبى سفيان مع عبدالرحمن بن خالد بن الوليد عند المبرد، وعمرو بن العاص عند المسعودى، وهى رواية تكشف إمكانيات هذا الرجل وصولا إلى "ما يريد"، تقول:

(وكان معاوية مع حدة جوابه وصواب رأيه حليما جوادا، وكان يضيف إلى ذلك شجاعة وحزما. ويروى أن عبدالرحمن بن خالد بن الوليد قال له:

-إنى لأراك تقدم أحيانا حتى أقول: أشجع الناس، وأراك تحجم أحيانا حتى أقول أجبن الناس.. قال:

-أنى أقدم ما كان الإقدام غنما وأحجم ما كان الإحجام حزما، فأنا كما قال القائل:

شجاعٌ إذا ما أمكنتنى فرصة وإن لم تكن لى فرصة فجبان)(٣)

وهذه أقوال ثلاثة:

-رواية تنسب إليه حدة الجواب وصواب الرأى والحلم والجود والشجاعة والحزم.

-ورأى يراه أشجع الناس حين يقدم وأجبنهم حين يحجم.

-ورد من معاوية نفسه يجعل الفرصة السانحة مدار العمل والحكم والرأى، ويستخدم ثنائية "الغنم" و "الحزم" بدلا من الشجاعة والجبن، ويدعم رأيه بكلام العرب حيث يأتى بالشعر شاهدا على ما يرى، ونلحظ من مفرداته:

الغنم والحزم، ونلحظ أسلوب الشرط:

ما كان الإقدام غنما ..

ما كان الإحجام حزما..

ولن يكون الإقدام فى كل مرة غنما، ولا الإحجام حزما على كل حال..

* * *

وفى الإمامة والسياسة لابن قتيبة (ت٢٧٦هـ)، يقول معاوية للصحابة وأهل الشورى فى مجلس عثمان:

(مهلا معشر المهاجرين، فإن وراءكم من إذا دفعتموه اليوم اندفع عنكم، ومن إن فعلتم الذى أنتم فاعلوه دفعكم بأشد من ركنكم، وأعد من جمعكم، ثم استن عليكم بسنتكم، ورأى أن دم الباقى ليس بممتنع بعد دم الماضى، فسددوا وارفقوا، لا يغلبكم على أمركم من حذركم..

فقال على بن أبى طالب:

-كأنك تريد نفسك يا ابن اللخناء، لست هنالك!

فقال معاوية:

-مهلا من شتم بنت عمك فإنها ليست بشر نسائك)[٤].

فالآن هى بنت عم على، فأى أعمامه؟ حمزة؟؟!

* * *

ويثور الناس على عثمان، ويقبل معاوية من الشام: (فأتى مجلسا فيه على بن أبى طالب ، وطلحة بن عبيد الله ، والزبير بن العوام، وسعد بن أبى وقاص، وعبد الرحمن بن عوف، وعمار بن ياسر، فقال:

–يا معشر الصحابة، أوصيكم بشيخى هذا خيرا، فوالله لئن قتل بين أظهركم لأملأنها عليكم خيلا ورجالا، ثم أقبل على عمار بن ياسر فقال:

–يا عمار، إن بالشام مائة ألف فارس كلُّهم يأخذ العطاء، مع مثلهم من أبنائهم وعبدانهم، لا يعرفون عليًّا ولا قرابته، ولا عمَّارا ولا سابقته، ولا الزبير ولا صُحْبَته، ولا طلحة ولا هجرته، ولا يهابون ابن عوف ولا ماله، ولا يتَّقون سعدا ولا دعوته.

فإياك يا عمار أن تقعد غدا فى فتنة تنجلى، فيقال هذا قاتل عثمان وهذا قاتل علىٍّ، ثم أقبل على ابن عباس فقال:

–يا ابن عباس:

إنَّا كُنَّا وإيَّاكم فى زمان لا نرجو فيه ثوابا ولا نخاف عقابا، وكُنَّا أكثر منكم، فوالله ما ظلمناكم ولا قهرناكم ولا أخَّرناكم عن مقام تقدمناه، حتى بعث الله رسوله منكم، فسبق إليه صاحبكم ، فوالله ما زال يكره شركنا ويتغافل به عنا حتى ولى الأمر عليه وعليكم، ثم صار الأمر إلينا وإليكم فأخذ صاحبنا على صاحبكم لسِنِّه ،...، ...، ...،..فقد أوقدتم نارا لا تطفأ بالماء)(٥)

هل يبشر معاوية بزمن جديد؟ إن أهل الشام لا يعرفون ولا يهابون ولا يتقون (أحدا) إلاَّ من يعطيهم، إن معاوية يجمع أهل الشورى ـ إلا عثمان ـ ليجعلهم (مرفوضين) من أهل الشام، جمعهم ليسقط فضل كل واحد منهم، أو ليسقط كلا منهم بفضله الذى عرف به؛ كأنما يقول : "تلك أيام خلت": لا قرابة عَلِىٍّ ولا سابقة عمار ولا صُحْبَة الزبير ولا هِجْرَة طلحة ولا

مال ابن عوف ولا دعوة سعد، (لا أحد غيرى).. وهذا هو الاستثناء، وسوف يأتى..

ويقتل عثمان، وينهض معاوية مطالبا بدمه، ويكتب:

(إلى عبد الله بن عمر بن الخطاب خاصة، وإلى سعد بن أبى وقاص، ومحمد بن مسلمة ـ دون كتابه إلى أهل المدينة ـ فكان فى كتابه إلى ابن عمر:

-أما بعد، فإنه لم يكن أحَدُ من قريش أحبَّ إلىَّ أن يجتمع عليه الأمة بعد قتل عثمان منك، ثم ذَكَرْتُ خذْلَكَ إيَّاه وطَعْنَك على أنصاره فتَغَيَّرتُ لك، وقد هَوَّن ذلك علىَّ خلافُك على علىٍّ ومحا عنك بعض ما كان منك، فأعِنَّا ـ رحمك الله ـ على حق هذا الخليفة المظلوم؛ فإنى لست أريد الإمارة عليك، ولكنى أريدها لك، فإن أبيت كانت شورى بين المسلمين)[٦].

وهذا النص يبدأ بالحب وينتهى بالاستبعاد؛ كُنتُ أُحِبُّ أن تُجْمِعَ عليك الأمة بعد عثمان يا ابن عمر، بل: لم أحب هذا لأحد غيرك، لكنك خَذَلْتَ وطعنت فتغيَّرْتُ لك، لكن موقفك من علىٍّ هَوَّن عَلَىَّ (بعض الأمر) ومحا شيئا مما فى نفسى ..

وأرجو أن تعين على حق الخليفة المظلوم (ولا أريد) أن أكون أميرا عليك، (ولكنى أريد) أن تكون الأمير، وكان يمكن أن تنتهى الرسالة هنا، لكن لا..

"فإن أبيت كانت شورى بين المسلمين"

وهى العبارة التى سيرد بها على سعد بن أبى وقاص وعلى عَلِىٍّ ابن أبى طالب فيما يأتى..

كيف بنى معاوية رسالته إلى ابن عمر؟ وهل يمكن أن توضع جملة فى غير موضعها؟ سوف يأتى الحديث عن هذا كله فى موضعه!!

*   *   *

ويبايع الناس عليًّا، فيكتب إلى معاوية:

(أمَّا بعد فقد ولَّيْتُك ما قِبَلَكَ من الأمر والمال، فبايع مَنْ قِبَلَكَ، ثم اقْدُمْ إليَّ فى ألف رجل من أهل الشام، فلما أتى إلى معاويةَ كتابُ عليٍّ دعا بطومار فكتب فيه:

من معاوية إلى عليٍّ..أما بعد فإنه:

ليس بينى وبين قيس عتاب   غير طعن الكُلَى وضَرْب الرقاب)(٧)

وهذه (ليس .. إلاَّ) التى سبقت والتى ستأتى، والتى هى الصيغة التى تنوب عن معاوية والأمويين:

(ليس إلا نحن .. ليس إلا أن يسقط عليّ)

والعتاب الوحيد الذى يمكن أن يكون بيني وبين خصومي هو:

"طعن الكلى وضرب الرقاب"

*   *   *

ويُقْتَلُ عليٌّ، ويصير الأمر إلى معاوية ــ رضى الله عنهم أجمعين ــ قال القحذمى:

(لما قدم معاوية المدينة عام الجماعة تلقاه رجال من قريش، فقالوا:

-الحمد لله الذى أعز نصرك وأعلى كعبك..

قال: فوالله ما ردَّ عليهم شيئا حتى صعد المنبر فحمد الله وأثنى عليه ثم قال:

-أما بعد..

فإنى والله ما وليتها بمحبة علمتها منكم، ولا مسرة بولايتى، ولكنى جالدتكم بسيفى هذا مجالدة..

ولقد رُضْتُ نفسى على عمل ابن أبى قحافة وَأَرَدْتها على عمل عُمَر، فنفرت من ذلك نفارا شديدا، وأَرَدْتها على مثل ثُنَيَّات عثمان فـــأبت علـــيَّ، فَسَلَكْتُ بها طريقا لى ولكم فيه منفعة:

مؤاكلة حسنة، ومشاربة جميلة، فإن لم تجدونى خيركم فإنى خـــيركم ولاية.

.والله لا أحمل السيف على من لا سيف له، وإن لم يكن منكم إلا مـــا يستشفي به القائل بلسانه فقد جعلت له ذلك دبر أذنى وتحت قدمى، وإن لـــم تجدونى أقوم بحقكم كله فاقبلوا منى بعضه، فإن أتاكم منى خير فاقبلوه، فـــإن السيل إذا زاد عَنَّى وإذا قل أغنى، وإياكم والفتنة فإنها تفسد المعيشة، وتكـــدر النعمة. ثم نزل)(٨).

فهذه نفس تحتاج إلى ترويض، لكنها (تنفر نفارا شديدا)، وتأبى علـــى صاحبها الذى يحاول (استدراجها) بالترويض، ويختم بالسيل الذى فى زيادتـــه خطورة وعناء وفى قلته الغنى، وهو لا يريد لرعيته العناء، فليكن وســـطا، وعليهم أن يقبلوا البعض حين يغيب الكل، ويحذرهم الفتنة، أما (الكلام) ففيـــه شفاء لما فى صدروهم، فليقولوا، لا ضير، وما داموا لا سيف لهم فلن يرفـــع سيفه، أما الكلام فدبر الأذن وتحت القدم، هذا ختـــام كلامـــه، أمـــا البدايـــة فمواجهة صريحة:

(يا أهل المدينة..أعرف أنكم لا تحبوننى ولا تقبلون ولايتى، وبسـيفى هذا صرت إمامكم).

* * *

وتمضى الأيام ويدنو الأجل، وكان "يزيد" غائبا، فقال معاوية:

(أبلغا عنى يزيد وقولا له:

انظر إلى أهل الحجاز فإنهم أهلك وعترتك، وانظر إلى أهل العراق ،

......،...، ،

لست أخاف عليك غير عبد الله بن عمر وعبد الله بن الزبير والحسين بن على:

فأما عبد الله بن عمر فرجل قد وقذه الورع، وأما الحسين بن علـــى فإنى أرجو أن يكفيكه الله بمن قتل أباه وخذل أخاه..

وأما ابن الزبير فإنه خب ضب.

* وفى غير هذه الرواية:

فإن ظفرت بابن الزبير فقطعه إربا إربا)[٩]

على أن ابن الزبير هذا الذى يمقته معاوية هذا المقت كله، يروى عنه أنه:

(عن هشام بن عروة..قال:

صلى يوما عبد الله بن الزبير فوجم بعد الصلاة ساعة، فقال الناس: لقد حدث نفسه!! ثم التفت إلينا فقال:

-لا يبعدن ابن هند!! إن كانت فيه لمخارج لا نجدها فى أحد بعـــده أبدا، والله إن كنا لنفرقه وما الليث الحرب على براثنه بأجرأ منه فيتفارق لنا، وإن كنا لنخدعه وما ابن ليلة من أهل الأرض بأدهى منه فيتخادع لنـــا، والله لوددت أنا متعنا به ما دام فى هذا حجر ــ وأشار إلى أبى قبيس ــ لا يتخون له عقل ولا تنتقص له قوة)[١٠]

كان ــ وهو الداهية ــ يتخادع لهم، وهو الذى قال أول هذه السطور: (إنى لأجر ذيلى على الخدائع).

* * *

ويمرض معاوية وتلوح النهاية، يقول الطبرى (ت٣١٠هـ):

(...، ...، ...، لما ثقل معاوية وحدث الناس أنه الموت ، قال لأهله:

-احشوا عينى إثمدا، وأوسعوا رأسى دهنا، ففعلوا، وبرقـــوا وجهـــه بالدهن، ثم مهد له، فجلس وقال:

-ائذنوا للناس فليسلموا قياما، ولا يجلس أحد، فجعل الرجل يدخل فيسلم قائما فيراه مكتحلا مدهنا فيقول:

-يقول الناس هو لمآبه، وهو أصَحُّ الناس!

فلما خرجوا من عنده قال معاوية:

وتجلدى للشامتين أريهم أنى لريب الدهر لا أتضعضع

وإذا المنية أنشبت أظفارها ألفيت كل تميمة لا تنفعُ(١١)

على أن المبرد ـ وتوفى قبل الطبرى ـ يورد الحكاية هكذا:

(ويروى أن الحسين بن علىٍّ صلوات الله عليهما دخل على معاوية وهو فى علة غليظة، فقال معاوية: ساندونى، ثم تمثل ببيت أبى ذؤيب:

وتجلدى للشامتين أريهم أنى لريب الدهر لا أتضعضع

فسلم الحسين وتمثل ببيت أبى ذؤيب:

وإذا المنية أنشبت أظفارها ألفيت كل تميمة لا تنفع(١٢)

وفى هوامشه يقول محقق كتاب الفاضل إن هذا الخبر (فى المعاهد: ١٩٢/١، لعبد الله بن عباس مع معاوية)، إن الطبرى يجعل الحكاية بين معاوية وعُوَّاده فى مرضه الأخير، لكن المبرد وغيره يجعلان الحكاية (تشفيا) و"تجلدا" بين معاوية وخصومه من بنى هاشم..

* * *

هذه مجموعه من الروايات التى تقدم الرجل ـ معاوية ـ بدءا وختاما، هو رجل صنعته الروايات والجمل (التى من كلمات) طالب حكم وملك، يجيد التفكير وانتهاز الفرص، يعرف أقدار الرجال، يستميلهم ويستدرجهم، يستدنيهم ويبعدهم، يعرف خطورة الكلام، يعتمد على أهل الشام لكنه يرى أهل الحجاز الأصل والعترة.

* * *

هوامش وتعليقات المدخل

(١) كتاب "التاج فى أخلاق الملوك"، بتحقيق الأستاذ أحمد زكى باشا، المطبعة الأميرية بالقاهرة، الطبعة الأولى سنة١٩١٤م، ص١٧٥.

(٢) نفسه: ١٠٣.

(٣) "الفاضل" للمبرد، تحقيق عبد العزيز الميمنى، دار الكتب، القاهرة، ط/٣ سنة٢٠٠٠م، ص٥٢.

وانظر للمسعودى: "مروج الذهب ومعادن الجوهر"، شرحه وقدم له الدكتور/مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية بيروت، ط/١ سنة١٩٨٦م، الجزء الثالث ص٢١-٢٢.

(٤) "الإمامة والسياسة" لابن قتيبة، علق عليه ووضع حواشيه: خليل منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط/١ سنة٢٠٠١، الجزء الأول، ص٣٠.

(٥) سابق، ص٢٨ــ٢٩.

(٦) "وقعة صفين" لنصر بن مزاحم (ت٢١٢هــ)، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هاورن، مكتبة الخانجى، القاهرة، ط/٣ سنة١٩٨١، ص٧١ــ٧٢، والإمامة والسياسة: ٨٤/١.

(٧) الإمامة والسياسة: ٤٥/١

(٨) العقد الفريد لابن عبد ربه (ت٣٢٨هــ)، شرح أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الإبيارى، الذخائر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، سنة٢٠٠٤م، الجزء الرابع، ص٨١ــ٨٢.

(٩) "البيان والتبيين" للجاحظ، الذخائر تحقيق عبد السلام هارون، سنة٢٠٠٣م: الجزء الثانى، ص١٣١.

(١٠) "عيون الأخبار" لابن قتيبة، الذخائر، القاهرة سنة٢٠٠٣م، المجلد الأول، ص١١ــ١٢.

(١١) تاريخ الأمم والملوك ــ تاريخ الطبرى، دار الكتب العلمية، بيروت، ط/١ سنة١٩٨٧م، المجلد الثالث، ص٢٦٢.

(١٢) الفاضل، ص٥١.

السياق والرجل

(١)

يقول الأستاذ "رفيق العظم" فى محاورة مع الدكتور طه حسين:

(إن الحقائق التاريخية، ولا سيما تاريخ الإسلام، تشبه الدُرَّ الملقَى بين أشواك يحتاج مُريد استخراجه من تلك الأشواك إلى أناة وروية ونظر فى وجوه السلامة من أذى الشوك، ولا نريد أن نذهب بعيدا فى مذاهب الشَّك التى ذهب إليها الأستاذ، وإنما يكفى أن ننبهه بما يقول ـ وهو العليم ـ إلى ما عاناه رواة الحديث ونقلة الأخبار النبوية فى تمحيص تلك الأخبار وتنظيفها من شوائب الوضع المكذوب، ولا سيما فى أيام الفتنة الكبرى التى انقسم فيها المسلمون إلى شيع سياسية كانت تعمل للسياسة باسم الدين، وتضع من الأخبار ما يوافق مذاهبها السياسية، وإن كان فيه مساس بالدين وتشويه له، هذا فيما له صلة بأصل الشريعة وانتساب إلى صاحب الشرع، فما بالك بأخبار الخلفاء ووقائع التاريخ وأخبار الناس؟؟!

نقرأ شيئا فى التاريخ وشيئا فى كتب القصاصين، عما أنتجه التنازع بين الشيع الدينية والسياسية على الأصح، فى عصور المحنة التى مرت على المسلمين، نقرأ فى كتب التاريخ أخباراً نسبها شيع آل عَلِىٍّ إلى خلفاء بنى عباس وأخبار نسبها شيع العباسيين إلى خلفاء بنى أمية، هى أحَطُّ مايُنْسَبُ إلى الخلفاء أو الملوك سَمِّهم ما شئت،..،..،..،..،

الحقيقة التى ينبغى أن تقال: إن التنازع السياسى بَيِّنَ فى التاريخ الإسلامى شوائب ليست هى منه فى شيئ، وإنما هى من وضع المتزلفين لبيوت الإمارة والملك، أو المتشيعين لبعض المذاهب السياسية أو الدينية، ...، ...، ...، أما القصص أو كتب القصَّاصين فلها شأن آخر؛ لأنهم وضعوها لأغراض وبواعث تجارية، أو سياسية، أو دينية)[١]

وكان "فان فلوتن" يرى أنه:

(ثمة ملاحظة فى كتب التاريخ الإسلامى، وهى أنها ظهرت متأثرة بأهواء الخلفاء العباسيين، بحيث لا تعطى أى أهمية لبنى أمية)[٢]

ويحذرنا الدكتور يوسف خليف قائلا :

(ومن الطبيعى أن تكون المصادر الشيعية هى المصادر الخصبة لهذه المجموعة من الشعر المنتحل الموضوع، ولعل كتاب نصر بن مزاحم: (وقعة صفين) أخصب هذه المصادر التى تضم بين دفتيها مجموعة ضخمة من هذا الشعر، ...، ...، ... فليس من شك فى أن كثيرا من هذا الشعر قد دخله الوضع والانتحال، وأنه لم ينظم فى هذه الفترة من تاريخ الكوفة، ومن المعروف أن ابن مزاحم شيعى غال فى تشيعه، وأنه كوفى النشأة، وهذان العاملان يجعلاننا ننظر إلى ما يرويه فى كتابه فى شيئ كثير من الحذر، بل من الشك)[٣]

وعلى الأستاذ رفيق العظم يرد الدكتور طه حسين، يقول:

(يقول الأستاذ وأصحابه إن هذه الأخبار مختلقة منتحلة، وأنا أول من يعترف بأن كثيرا من الأخبار مختلق منحول، ولكنى لا أستطيع أن أومن بأن كل خبر يصف القدماء بما لا يرضى منحول، وأن كل خبر يصفهم بما يرضى صحيح! هذا إسراف، وإسراف كثير، وإنما القصد والإنصاف هو أن نعرض لهذه الأخبار المختلفة بالنقد والتمحيص فنتبين بقدر ما نستطيع ما كان منها صادقا وما كان منحولا. وأنا أزعم أن كثيرا جدا من هذه الأخبار صادق، وأزعم أن كثيرا جدا من خلفاء بنى أمية وبنى عباس كانوا كما يقول الرواة يعبثون ويصطنعون ضروب اللهو ويستمتعون بفنون من اللذات كان يكرهها الدين)[٤]

فهذان فريقان:

فريق يشك، وفريق يدعو إلى التمحيص، وبينهما نص لا قطع فيه بيقين غير يقين وجوده فى كتب التاريخ ومصادر الأدب. ونرى طه حسين يستخدم تعبير "الإسراف"، وإذن فرفض كل شيئ يدعو إلى الأناة. ورغم هذه الشكوك التى تحيط بكتب الأدب والتاريخ فإننا لا نملك إلا أن نعتمد عليها، ونحن هنا مع هذه النصوص التى تقدم لمعاوية صورة وسياقا كما كان الأستاذ المازنى مع بشار بن برد، يقول:

(وليس يسعنا إلا أن نشك فى كثير مما روى من أخبار بشار، وقد أشرنا إلى ذلك فى صلب الكتاب. وأكبر ظننا أنه ظلم ظلما مبينا، ولفقت عليه التهم وأخبار السوء، كما صنع كثير من الشعر القبيح ودس عليه، فلم تكن مصيبته أن شعره ضاع معظمه فحسب، بل أنه طارت له على الزمن شهرة ليس أقبح منها ولا أسوأ، ولكنا لا نجد غير هذه الأخبار التى لا نطمئن إلى كثير منها، ولا مرجع لنا فى سيرته سواها، وما يمكن أن يستخلص من القليل الباقى من شعره، ولا معول لنا إلا على ذلك، وهذا من سوء حظه أيضا، ونحن نشعر أننا نظلمه أو نخشى أن نكون ظالمين له، ولكنا لا نعرف لنا مع الأسف حيلة)[٥]..

هى إذن كتب التاريخ ومصادر الأدب، ونحن نعتمد على ما ورد فيها من نصوص بحثا عن سياق؛ حكايات كانت هذه النصوص أو أخبارا أو أشعارا أو رسائل، هى نصوص ورسائل تنسب إلى أسماء معروفة فى التاريخ دورها معروف، وعلاقاتها معروفة، هى أسماء صنعها التاريخ وصنعته .. وإلا .. فماذا نصنع؟.. من الذى وضع هذه الأخبار والحكايات

والرسائل؟ من لفقها وانتحلها ونسبها إلى هؤلاءِ تحديدا في هذا السياق بالذات؟؟

* * *

*أَوَدُّ لو بدأت بما أورده المسعودى فى مروج الذهب، يقول: (وقد كان عمار بن ياسر حين بويع عثمان بلغه قول أبى سفيان بن حرب فى دار عثمان، عقيب الوقت الذى بويع فيه عثمان ودخل داره ومعه بنو أمية، فقال أبو سفيان:

ــ أفيكم أَحَدُ غيركم؟ "وكان قد عَمِى"

قالوا:

ــ لا..

قال:

ــ يا بنى أمية، تَلَقَّفُوهاَ تَلَقُّفَ الكرة، فوالذى يحلف به أبوسفيان...ما زلت أرجوها لكم، ولتصيرنَّ إلى صبيانكم. وراثة، فانتهره عثمان وساءه ما قال!!

ونَمَى هذا القول إلى المهاجرين والأنصار، وغير ذلك الكلام، فقام عَمَّار فى المسجد فقال:

ــ يا معشر قريش ، أما إذا صرفتم هذا الأمر عن أهل بيت نَبِّيكُمْ هنا مرة وهھنا مرة، فما أنا بآمن أن ينزعه الله منكم فيضعه فى غيركم كما نزعتموه من أهله ووضعتموه فى غير أهله.

وقال المقداد:

ــ ما رأيت مثل ما أوذى به أهل هذا البيت بعد نبيهم!!

فقال له عبد الرحمن بن عوف:

ــ وما أنت وذاك يا مقداد بن عمرو؟

فقال:

ــ إنى والله لأحبهم لحب رسول الله ﷺ إياهم، وإن الحق معهم وفيهم، يا عبد الرحمن: أعجب لقريش ــ وإنما تطولهم على الناس بفضل هذا البيت ــ قد اجتمعوا على نزع سلطان رسول الله صلى الله عليه وسلم بعده من أيديهم، أما وأيم الله يا عبد الرحمن لو أجد على قريش أنصارا لقاتلتهم كقتالى إياهم مع النبى صلى الله عليه وسلم يوم بدر)[٦]

وقبل أن (تستدرجنا) هذه الحكاية نتوقف معها قليلا لنرى ما يساعدنا على تأمل السياق:

أولا:

ــ أبو سفيان فى بيت عثمان أو دار عثمان سرا وخفاء، يهمس إلى بنى أمية، وعمار يخطب قائما فى المسجد، وسوف يأتى قول معاوية: (أعنت على على بثلاث خصال:

(*كان رجلا يظهر سره، وكنت كتوما لسرى)[٧]. فإن كان أبو سفيان رأس بنى أمية فإن عمارا من أهم أنصار على، هكذا تقدم الحكاية الفريقين: أناس يستعينون بالكتمان وأناس يخطبون فى المساجد.

ثانيا:

ــ كان معاوية يقول ــ أول هذه الأوراق ــ

(، ...، ...، ... إلى أن تم لى ما أردته)

وها هو أبوه ــ فى حكاية المسعودى ــ يقول: (مازلت أرجوها لكم) والضمير عائد على الخلافة، فهل كان معاوية غائبا عما حدث فى دار عثمان؟ هو فى الشام الآن، لكن أباه هنا، رأس الفكرة هنا يسأل:

-أفيكم أحد غيركم؟؟؟

الناس هنا فريقان: بنو أمية .. وغيرهم ..

هذه حكاية (تستدرجنا) إلى دار عثمان بعد أن صار خليفة، أو: بعد أن صار هو الخليفة وليس أحد غيره، والحكاية تحتفظ لعثمان بصورة طيبة: (فانتهره عثمان وساءه ما قال)، إن المسعودى ـ حفيد ابن مسعود[٨] ـ يختار لعثمان أن (يرفض سلوك شيخ بنى أمية)، ها هوعثمان الخليفة لايقر أطماع بنى أمية، هل كان المسعودى يؤرخ لفترة زمنية؟ هل يقدم تاريخا؟ أم يقص ويحكى؟..

تقول الدكتورة نبيلة إبراهيم:

(قد يختلط الأمر على القارئ فيرى أن مثل هذا النمط من القص يقترب كل الاقتراب من التسجيل التاريخى للأحداث، أى أنه يمكن أن يتدرج، أو يندرج بعضه على الأقل تحت مفهوم التأريخ بشكل أو بآخر؛ ولكن كتابة التاريخ لا يمكن أن تتم على هذا النحو، أى على شكل حكايات، كل حكاية مقفلة على نفسها وتقف فى بؤرتها شخصية أو أكثر لتحكى موقفا أو تمثل فكرة. وهذا ما كان يدركه القاص العربى فى وضوح؛ فمهمة كتابة التاريخ تقع على عاتق غيره، أما هو فإنه يقدم (نمطا أدبيا) يختلف عن كتابة الأحداث التاريخية شكلا وهدفا)[٩]

والذى نراه عند المسعودى "نمط أدبى"، فيه شخصيات وأحداث وحوار ومواقف، فيه أبو سفيان وعثمان هناك فى دار مغلقة، والمقداد وابن عوف هنا فى المسجد، وعودة إلى أول الإسلام ويوم بدر، لقد عاد بنو أمية ـ فى نظر المقداد ـ إلى ما كانوا عليه أول الأمر، فأى غاية يأخذنا المسعودى إليها؟ يقول الدكتور قاسم عبده:

(ألزم المؤرخون أنفسهم بمنهج استردادى صارم لإعادة قراءة التاريخ واسترداد صورته من الماضى، ولكن القراءة الشعبية لا تهدف إلى الإجابة عن السؤال الذى يبدأ بكلمة "لماذا" ، ولا تريد أن تفسر ما حدث، وإنما تهدف

إلى إعادة وجهة النظر الشعبية فيما جرى وتعيد صياغة الأحداث والشخصيات والظواهر بالشكل الذى يناسب وجهة النظر هذه)[١٠]

وكان المسعودى يحكى للناس فى القرن الرابع ما حدث فى القرن الأول!!

كيف نرى ما يحكيه المسعودى؟ كيف نرى هذين الفريقين، هذه الكلمات؟ كلمات أبى سفيان السِّرِّيَّة التى هى المختصر المفيد لكل ما سيقوله معاوية ويفعله، وكلمات عمار الهادرة فى المسجد، وكلمات المقداد التى هى لباب الموقف المضاد، واستياء عثمان، ومفردة " الوراثة" يقولها أبوسفيان، تلك التى ستصير بعد ذلك: " الملك العضوض"

ولا تسأل كيف نَمَى قول أبى سفيان إلى المهاجرين والأنصار؟ أما لماذا يظهر عثمان رافضا مستاء؛ فهذه رؤية الحكاية ــ المسعودى ــ الناس فى القرن الرابع العباسىّ حُكْما والشِّيعىّ هَوًى!!

ثم ما هذا المنطق الذى يديره المقداد:

ــ بهذا البيت تطاولت قريش على الناس.

ــ كيف تحرمون أهل هذا البيت ما تطاولتم به على الناس!!

ــ ولماذا لا تحترمون "الوراثة" التى يقول بها أبو سفيان مع أهل بيت النبى..

كيف يدير المقداد هذا الحجاج[١١] فى سهولة ويسر وسط أناس لا يمكن أن يتركوا لغيرهم شيئا فى سهولة ويسر..

إن المقداد بن عمرو (يستدرج) عبد الرحمن بن عوف إلى منطقه وحجته، والتاريخ يقول إن عبدالرحمن ــ أحد ستة الشورى ــ هو مهندس التحول بالخلافة إلى عثمان..

لكن عبدالرحمن يسأل المقداد:

ـــ وما أنت وذاك يا مقداد بن عمرو؟

ولو قال عبدالرحمن: وما أنت وذاك يا مقداد؟ لفهمنا شيئا آخر غير هذا التهكم والاستخفاف، كأنما يقول له: ابن من أنت ليكون لك شرك في الحديث؟ إنما هو حديث الكبار ولست منهم، إنما أنت المقداد بن عمرو!!

وقول عبد الرحمن الآن سيقوله علي لمعاوية حين يطلب دم عثمان، سيقول له:

ـــ "وما أنت وعثمان؟ إنما أنت رجل من بني أمية، وآل عثمان أولى بذلك منك"، من هنا تنجح حكاية المسعودي في رسم صورة عثمان:

*(فانتهره عثمان وساءه ما قال).

إن الحكاية لا تتورط في علاقتها مع متلقيها، وإنما (تستدرجه) مبكرا ليكون مهيأ لفكرة الفصل بين عثمان وبني أمية، تمهيدا لدحض فكرة معاوية التي ستنهض أساسا ـــ في الظاهر ـــ على المطالبة بدم عثمان، والتي ستحاول بكل الحجج والوسائل (استدراج) الناس إليها..

* * *

ويعلق الدكتور محمد فتوح أحمد على عبارة أبي سفيان، يقول:

(ومعنى ذلك أن عيون بني أمية كانت مسلطة على صولجان الخلافة منذ أن تمت البيعة لعثمان، بل ربما كانت مسلطة على هذا الصولجان حتى قبل أن تتم هذه البيعة)[١٢]

وعلى كلام المقداد قائلا:

(وهو قول إن دل على فطنته إلى مطامع بني أمية ونواياهم؛ فإنه في الوقت نفسه إقرار بصعوبة التصدي لهذه المطامع، لأنه لجأ إلى صيغة الامتناع إطارا لمقولته)[١٣]

وإنما سقنا تعليق "محمد فتوح" لنرى كيف أقام رأيه على رواية في كتاب من كتب التاريخ، ثم كيف اكتشف عجز القوم عن مواجهة بني أمية استخلاصا من صيغة الامتناع التي عبَّر بها المقداد، وهي قوله:

(لو أجد على قريش أنصارا)

هذا ما فهمه محمد فتوح أحمد من رواية المسعودي، وهو فهم صحيح، وهو ــ الدكتور فتوح ــ لم يسأل عن صدق المسعودي أو كذبه..

والحق أن صيغة الامتناع هذه ستكون قاعدة معاوية التي سيطلق منها "صواريخه" في اتجاه عليٍّ في أهم رسائله إليه، وسوف يأتي هذا عند الحديث عن "الحجاج ولغة الرسائل"..

والحق أيضا أن صيغة الامتناع التي عبر بها المقداد قريبة من صيغة الشرط التي عبر بها الحسن والحسين ابنا علي بعد مقتل أبيهما، يقول الحسن فيما ينسب إليه:

(إن أبي كان يحدثني أن معاوية سيلي الأمر، فوالله لو سرنا إليه بالجبال والشجر ما شككتُ إنه سيظهر، والله لا معقب لحكمه ولا راد لقضائه، ...،...، فإن ردَّ الله علينا حقنا في عافية قبِلْنا، وسألنا الله العون على أمره، وإن صرفه عنًا رضينا وسألنا الله أن يبارك في صرفه عنًا، فليكن كل رجل منكم حلسا من أحلاس بيته ما دام معاوية حيا، ...، ...،

ثم خرج سلمان بن صرد من عنده فدخل على الحسين، فعرض عليه ما عرض على الحسن، وأخبره بما رد عليه الحسن، فقال الحسين:

ــ ليكن كل رجل منكم حلسا من أحلاس بيته ما دام معاوية حيًّا، فإنها بيعة كنت والله لها كارها، فإن هلك معاوية نظرنا ونظرتم ورأينا ورأيتم)[١٤]

ها هم أصحاب البيت الذى غضب له المقداد بن عمرو يقولون ما قال، "هو لا يجد على قريش أنصاراً"، فماذا يرى أبناء علىّ:

*"ليكن كل رجل منكم حلسا من أحلاس بيته ما دام معاوية حَيًّا"، هل تكفى جملة (ما دام معاوية حيًّا؟) وهل يكفى الشرط فى قول الحسين: "فإن هلك معاوية نظرنا ونظرتم"؛ هل يكفى هذا لنفهم اللغة وما وراءها؟ هل يكفى اعتراف أهل البيت بحتمية بلوغ بنى أمية سلطان المسلمين وحكمهم؟ إن عليًّا كان يحدث الحسن (أن معاوية سيلى الأمر)، ولو ساروا إليه بالجبال والشجر ما منعوا ظهوره.

* * *

تلك هى كتب التاريخ؛ حكايات ونصوص، رسائل وحوارات، قصائد وأشعار، تصدق أحيانا وتبالغ أحيانا أخرى، وتلفق وتختلق أحيانا ثالثة، لكنها تقدم نصا قوامه اللغة، واللغة صياغات وأساليب، وهى صياغات وأساليب تقدم المضمون وتكشف أو تضئ موقف صاحب النص، ونحن ــ فى هذه الدراسة ــ نقول (بأدبية النص التاريخى)، نهتم بهذه الأدبية؛ نبحث عنها ونتأملها ونحاورها، النص التاريخى جواد منطلق فى كتب التاريخ، منطلق أو جامح أو هائج، صاخب هادر أحيانا، رقيق منسرب أحيانا أخرى، لكنه ليس محايدا أبدا، إنما هو رسالة صاحبه، موقفه ورؤيته واختياره!!

*ونسأل:

هل كان أصحاب الرسائل والحكايات والنصوص فارغى البال يعرفون أنهم يبدعون أدبا؟ أم تراهم يدعوننا ويستدرجوننا؟ إن ما أمامنا الآن (هو كلامهم)، ولقد أنتجت الخلافة الإسلامية آلاف الرسائل والخطب والقصائد والنصوص، وفى هذه الدراسة يشغلنا النظر فيما يُنْسَبُ إلى معاوية بن أبى سفيان، ولقد كان الدكتور عز الدين إسماعيل ــ رحمه الله ــ يرى

فى الرسائل المتبادلة بين "أبى جعفر المنصور" ومحمد بن الحسن ـ النفس الذكية" (نمطا من الأدب السياسى لذلك العصر، نثبتهما فيما يلى، لما تضمنه تفصيلا من حجج الفريقين المتناظرين، ولغة ذلك الحجاج)[١٥]، هذا فى أول عصر بنى العباس، فإذا عدنا إلى أول عصر بنى أمية وجدنا الدكتور يوسف خليف يقول:

(كانت أحداث هذه الفترة تتوالى فى تلاحق سريع متصل، وكانت عجلتها تدور فى سرعة خاطفة، والشعراء من خلفها يعدون حتى لا تفوتهم،..،..،.. ولهذا نلاحظ أن الذين قاموا بدورهم الفنى على هذا المسرح كانوا من الشعراء المغمورين أو المجهولين، ولم يكونوا من أولئك المحترفين الذين يملأ الفن عليهم كل حياتهم، ويتفرغون له كل وقتهم)[١٦]

هو إذن شعر منظوم لا فَنَّ فيه، وهو أيضا لم يصدر عن محترفين، وهو مُتَّهَمٌ بالانتحال، فماذا عن الرسائل؟

إن شعر الفتنة كتب أيام الفتنة كما أشار يوسف خليف، أو بعدها انتحالاً وتلفيقا، لكن الرسائل التى نحن بصددها موجودة فى البيان والتبيين وعيون الأخبار والكامل والعقد الفريد، وكذلك فى الأمالى، وفى مصادر ما بعد الحقبة الأموية، ونحن الآن مع مروج الذهب والإمامة والسياسة وتاريخ الطبرى، وتاريخ السيوطى ورسالة الغفران، هذه الرسائل تُنْسَبُ إلى رجال العصر الأموى:

*من كتبها؟

*أصحابها أم أصحاب المؤلفات التى وردت فيها؟

أسئلة لا جدوى من طرحها؛ إنما نتأمل (رجلا) قدمته لنا نصوص، فإن صدقت النصوص فهو التاريخ، وإن كذبت فهو الأدب، ولقد حُكِى (أنَّ

سهل بن عليّ أبى غالب الخزرجى وضع كتابا فى الجنّ وأخبارها وحملها إلى هارون الرشيد، فقال له فيما قال:

ــ إن كنت رأيت ما ذكرت فقد رأيت عجبا، وإن لم تكن رأيته فقد وضعت أدبا)(١٧)

إن هارون الرشيد ــ فى هذه الرواية ــ يستخدم الفعل "رَأَيْتَ" ليفيد الواقع الفعلى التاريخى، وهذا الواقع فيه ما هو عجيب وفيه ما ليس بعجيب؛ إن رأى المؤلف الجن فقد رأى عجبا، أما إن كان ما كتبه "سهل ابن على" من تأليفه ــ (وإن لم تكن رأيته) ــ فقد وضع أدبا، هذا هو الفارق بين التاريخ والأدب:

ــ واقع لا يثير العجب ولا الدهشة

ــ واقع عجيب مدهش ← (أعجب من الخيال)

ــ أدب ← واقع متخيل..

وكان الحُمَيدى (ت٤٨٨هـ) يقول إنه وضع كتاب "جذوة المقتبس":

(رجاء الثواب فى تنويه بعالم، وتنبيه على فضل فاضل، وتوقيف على غرض، وتحقيق لنسب أو خبر، ولا يخلو أن يكون فى أثناء ذلك زيادة علم تُقْتَنَى، أو ثمرة أدب وشعر تجتنى)(١٨)

* * *

فليكن معاوية بن أبى سفيان مضمونا أو مَعْنَىَ تتكشَّفُ عنه النصوص التاريخية التى هى (شَكْلٌ يتكَشَّفُ عن معنى).

الرجل نصوص ومصادر

(٢)

يقول السيوطى (ت٩١١هـ) عن معاوية:

(وكان من الموصوفين بالدهاء والحلم، وقد ورد فى فضله أحاديث قلما تثبت)[١٩]

ولهذا الكلام أصل عند "ابن عبد ربه" فى العقد الفريد، ومؤكد أن ابن عبد ربه (ت٣٢٨هـ) أخذ هذا الكلام عن سابقين له، وبين الرجلين ما يقرب من ستة قرون، إن السيوطى يشهد لمعاوية بالحلم والدهاء نقلا، لم يَر السيوطى معاوية ولا عاش معه فى زمان أو مكان، ولكنه السياق التاريخى الذى صنع هذه الشخصية الحليمة الداهية، ثم إن السيوطى يُقَلِّلُ من أهمية أحاديث الفضل، لقد حال السياق التاريخى، والشعبى ربما، الحقيقى أو المصنوع، دون قبول كلمة خير تُقَال عن الرجل، فأىُّ سياق هذا الذى يأخذ إلى الرجل ويصدُّ عنه؟ يعلو به ويهبط فى آن؟.. لكن هناك أحاديث وردت فى فضله، هنا يُصدِرُ السيوطى حكمه متوسطا بين وجْهَى السياق: إن الأحاديث هذه:" قَلَّما تثبت"، فلا هو أخذ بها ولا هو رَدَّها، ولا هو مَحَّصَها لنعرف أيها يثبت وأيها لم يثبت، لكن "الدهاء والحلم" صفتان جامعتان للوجهين، لقد كان الرجل يحلم (وصولا إلى ما يريد)، ربما، وكان دهاؤه صفة ذات وجهين، يراه محبوه داهية بالمعنى الطيب، ويراه خصومه بالمعنى الآخر.

وأكثر هذه الأحاديث تعلقا بما نحن فيه ما يذكره معاوية نفسه، يقول:

(ما زلت أطمع فى الخلافة منذ قال لى رسول الله صلى الله عليه وسلم: يا معاوية إذا ملكت فأحسن)[٢٠].. وهذه جملة شرط تستخدم "إذا" اليقينية، ولا تستخدم "إن" الظنية، إن هذه الصيغة لا تقف بنا عند: هل يملك

معاوية أو لا يملك، ولكن عند: سوف يملك معاوية، فهل يُحْسِنُ أو لا يحسن!!، وسوف نهتم بتعبير" ما زلت أطمع"، وسوف نضعه إلى جانب تعبير أبى سفيان فى دار عثمان: (ما زلت أرجوها لكم)، إلى جانب عبارة الحسن بن على:

(كان أبى يحدثنى أن معاوية سيلى الأمر)

* * *

وفي العقد الفريد:

(وقال معاوية: لا زلت أطمع فى الخلافة، ...، ...، ...، ...،

العتبى عَنْ أبيه قال:

قال معاوية لقريش: ألا أخبركم عنى وعنكم؟ قالوا: بلى.

قال: فأنا أطير إذا وقعتم، وأقع إذا طرتم، ولو وافق طيرانى طيرانكم سقطنا جميعا.

قال معاوية:

لو أن بينى وبين الناس شعرة ما انقطعت أبدا، قيل له: كيف ذلك؟

قال: كُنْتُ إذا مَدُّوها أرخيتها، وإذا أَرْخَوْها مَدَدتُّها.

وقال زياد:

ما غلبنى أمير المؤمنين معاوية قط إلاَّ فى أمر واحد ، طَلَبْت رجلا من عُمَّالى كسر علىَّ الخراج فلجأ إليه، فَكَتَبْتُ إليه:إن هذا فساد عملى وعملك، فكتبَ إلىَّ:

إنه لا ينبغى لنا أن نسوس الناس سياسة واحدة، لا نلين جميعا فيمرح الناس فى المعصية، ولا نشتد جميعا فنحمل الناس على المهالك، ولكن تكون أنت للشدة والفظاظة والغلظة، وأكون أنا للرأفة والرحمة)(٢١)

فأولا يسميه زياد أمير المؤمنين، ويهتم بالشدة التى تمنع الفساد، وثانيا يتحدث معاوية عن اللين، كيف يكون، ويستخدم تعبير المرح فى المعصية، وثالثا يختار لأخيه الشدة، والفظاظة، والغلظة،، ويختار لنفسه الرأفة والرحمة، يقول له: اشتد أنت واغلظ وكُنْ فظًّا لأبْدُوَ عند الناس رحيما رءوفا!! فهل نترك هذا ونسأل متى أوصى رسول الله ﷺ معاوية بالعدل إذا ملك؟ وأى مصدر موثوق فيه نقل هذه الوصية؟ إن الرجل لا ينكر طمعه فى الخلافة ولا أنكرها أبوه، وها هو يجعل هذا الطمع داخل هذا الإطار:

(وصية رسول الله ﷺ لمعاوية بالإحسان)

وهذا الإحسان الموُصَى به من نبى الأمة يُطِيح بكل ما يحيط بمفردة الطمع، أو يجعلها فكرة طيبة، "الرجل يطمع فى الملك ليعدل" كما أوصاه النبى ﷺ .. .

وأرجو أن نعود إلى زياد ـ أخيه لأبيه وواليه على العراق، يروى ابن قتيبة فى "عيون الأخبار":

(قال المدائنى:

ـ قدم قادم على معاوية بن أبى سفيان فقال له معاوية: هل من مُغَرِّبَةِ خَبَرْ ؟ قال: نعم. نزلتُ بماء من مياه الأعراب فبينا أنا عليه إذ أورد أعرابى إبله، فلما شربت ضرب على جنوبها وقال:عليك زيادا. فقلت له: ما أردت بهذا؟ قال: هى سُدًى، ما قام بها راعٍ مذ ولى زياد، فَسَرَّ ذلك معاوية وكتب بها إلى زياد)(٢٢). هو نفسه زياد الذى اختار له منذ قليل الشدة والفظاظة والغلظة، وما دام الناس يأمنون فى ظله فإن هذا شيئ طيب وهو يُرْضى معاوية.

وهو زياد نفسه الذى تقدمه الرواية التى أوردها الجهشيارى (ت ٣٣١هـ) فى كتاب "الوزراء والكتاب"، يقول:

(وأهدى زياد إلى معاوية هدايا كثيرة، وكان فيها عِقْدُ جوهر نفيس، فأُعجِب به معاوية، فلما رأى ذلك زياد قال له:

ـ يا أمير المؤمنين، دَوَّخْتُ لك العراق، وجَبَيْتُ لك بَرَّها وبحرها، وغَثَّها وسمينها، وحَمَلْتُ إليك لُبَّها وقشورها، فقال يزيد:

ـ لئن فَعَلْتَ ذلك لقد نقلناك من ولاء ثقيف إلى عِزِّ قريش، ومن عُبَيْد إلى أبى سفيان، ومن القلم إلى المنابر، وما أمكنك ما ما اعتددت به إلا بنا، فقال له معاوية: حسبك! وريت بك زنادى)[٢٣]...

فكم رجلاً هؤلاء؟ هم ثلاثة؛ معاوية الخليفة وزياد الوالى الذى هو أخوه لأبيه ـ ولا ستلحاقه إياه حكايات فى كتب التاريخ والأدب ـ وابنه يزيد، والرواية تقدم زيادا صاحب فضل وهديَّة، لكن فى كلامه ما أزعج ولىَّ العهد:

"دَوَّخْتُ ـ جَبَيْتُ ـ حَمَلْتُ"

وكان لابد أن يظل الوالى واليا، وألاَّ يَعْدُوَ وطوره أو يتجاوز قدره، إن زيادا يقول لأخيه، دَوَّخْتُ لك وجَبَيْتُ لك وحَمَلْتُ إليك، وهنا تُسْفر السياسة عن وجهها القبيح والحقيقى، وأليس معاوية هو الذى يقول: (إنى لا أحول بين الناس وبين ألسنتهم ما لم يحولوا بيننا بين سلطاننا)[٢٤]، وها هو زياد يركض فى هذه الطريق؛ أنا الذى فعلت لك كذا، ولا يصبر "يزيد" فيردها إلى واليهم على العراق ـ هو الآن ليس عَمًّا ـ :

* لئن كنت فعلت كذا ← لنا

*فقد فعلنا كذا ← لك

ولولا الذى فعلناه لك ما كنت لتفعل ما فعلت لنا، فَأَيُّنَا صاحب الفضل والمنة؟ كُنْتَ مَوْلَىً فى ثقيف وها أنت ابن أبى سفيان، وكنت كاتبا، وها أنت

تصعد منابرنا وتحكم الناس لنا، ويكتفى معاوية الذى أعجبه "عقد الجواهـــر" بكلام" ولىِّ العهد"، يقول: "حَسْبُك وريت بك زنادى" ،أى إنك قُوَّتى وعُدَّتـــى ضد هذا الذى أغنى أصحاب الإبل والشَّاء عن الرعيان منذ قليل!!

*   *   *

بقيت رواية فى أمالى القالى (ت٣٥٦هـ)، يقول:

(مرض معاوية رحمه الله فأرجف به" مصقلة بن هبيرة"، فحمله زياد إلى معاوية وكتب إليه:

ــ إن مصقلة بن هبيرة يجتمع إليه مُرَّاقٌ من أهل العراق يرجفـــون بأمير المؤمنين، وقد حملته إلى أمير المؤمنين ليرى فيه رأيه، فوصل مصقلة ومعاوية قد برأ، فلما دخل عليه أخذ بيده وقال:

أبقى الحوادث من خليك مثل جندلة المراجم

قد رامنى الأعداء قبلك فامتنعت عن المظالم

صُلْباً إذا خار الرجال، أبَلُّ، ممتنع الشكائم

ثم جذبه فسقط، فقال مصقلة:

ــ يا أمير المؤمنين، قد أبقى الله منك بطشا وحلمـــا راجحـــا،وكـــلأً ومرعى لوليك، وسُمًّا ناقعا لعدوك، ولقد كانت الجاهلية فكان أبـــوك ســـيداء وأصبح المسلمون اليوم وأنت أميرهم، فوصله معاويـــة وردَّه، فَسُـــئِل عـــن معاوية فقال:

ــ زعمتم إنه كبر وضعف، والله لقد جبذنى جبذة كاد يكســـر منـــى عضواء وغمز يدى غمزة كاد يحطمها)(٢٥)

فهذا الرجل (مصقلة) يُلْغى كل الذين بين أبى سفيان ســـيد الجاهليـــة وابنه الذى (أصبح المسلمون وهو أميرهم)، وما ترك معاوية هذا الرجـــل إلا ليعود إلى العراق ويقول ما قال، يحسب مصقلة أن قد "استدرج" معاوية إلـــى

العفو، ولقد عفا معاوية ووصل، ولكن معاوية بعفوه وصلته (يستدرج) "زعيم المرجفين" ليكون رسوله إلى أهل العراق من مُرْسِلِهِ الذى يجبذ فيكاد يكسو، ويغمز فيكاد يحطم!!

*لكن:

أىُّ دَوْرٍ لزياد فى هذه الرواية؟ هو شرطىٌّ لا أكثر:

١-مصقلة يرجف بأمير المؤمنين

٢-وقد حَمَلْتَهُ إلى أمير المؤمنين

وتأتى جملة (ليرى فيه رأيه) قاطعة أن لا رأى لزياد، هو شرطى يقبض على الناس فى الطرق والأسواق، وأمير المؤمنين يرى رأيه، إنما الولاة للشدة والغلظة والفظاظة فيكرههم الناس، وللرحمة معاوية تمضى بها الركبان وحداة الإبل فى صحراء العرب؛ ألم يصل زعيم المرجفين؟ بلى، لكنه لم يصل إلا بعد أن قال شعرا وطبق ما فى الشعر بالفعل، ولا تكون اليد التى تجبذ فتكسر وتغمز فتحطم ألا كجندلة المراجم ـ سنديان الحديد، ولايفعل هذا إلا من يمتنع عن المظالم، من المنعة، لايظلمه أحد، وكيف يظلمون:

صُلْباً إذا خار الرجال

أَبَلُّ، ممتنع الشكائم؟

هذه رسالة معاوية، كلامه وفعله..... واستدراجه!!!

* * *

ولقد حضرته الوفاة ويزيد غائب، فقال:

(أبلغا عنِّى يزيد وقولا له:

ـ انظر إلى أهل الحجاز فهم أصلك وعترتك، فمن أتاك منهم فأكرمه، ومن قعد عنك فتعهده. وانظر إلى أهل العراق، فإن سألوك عزل

عامل فى كل يوم فاعزله عنهم، فإن عزل عامل فى كل يوم أهون عليك من سل مائة ألف سيف)[٢٦]

وفى البيان والتبيين يورد الجاحظ:

(وجلس معاوية بالكوفة يبايع الناس على البراءة من علىٍّ رحمه الله، فجاءه رجل من بنى تميم، فأراده على ذلك فقال: يا أمير المؤمنين، نطيع أحياءكم ولا نبرأ من موتاكم، فالتفت إلى المغيرة فقال:

ـ إن هذا رجل، فاستوص به خيرا)[٢٧]

وفى "عيون الأخبار":

(قال معاوية: لا أضع سيفى حيث يكفينى سوطى، ولا أضع سوطى حيث يكفينى لسانى)[٢٨]

وفى العقد الفريد:

(قال معاوية لأبى الجهم العدوى: أنا أكبر أم أنت؟ فقال: لقد أكلت فى عرس أمك يا أمير المؤمنين؛ قال: عند أىِّ أزواجها؟ قال: عند حفص بن المغيرة، قال:

ـ يا أبا الجهم، إيَّاك والسلطان، فإنه يغضب غضب الصبِّى، ويأخذ أخذ الأسد)[٢٩]

وما أكثر الذين تعرضوا لمعاوية، وتَرُوه وأغضبوه، يذكر ابن الكلبى:

(كتب معاوية إلى قيس بن سعد، وهو والى مصر لعلى بن أبى طالب رضى الله عنه:

ـ أما بعد فإنما أنت يهودى بن يهودى، إن ظفر أحب الفريقين إليك عزلك واستبدل بك، وإن ظفر أبغضهما إليك قتلك ونكل بك، وقد كان أبوك

وترقوسه ورمى غير غرضه، فأكثر الحزّ وأخطأ المفصل، فخذله قومه وأدركه يومه، ثم مات طريدا بحوران، والسلام!!

فكتب إليه قيس بن سعد:

ـ أما بعد فإنك وثن بن وثن، دخلت فى الإسلام كرها، وخرجت منه طوعا، لم يقدم إيمانك ولم يحدث نفاقك، وقد كان أبى رحمه الله وترقوسه ورمى غرضه، فشغب عليه من لم يبلغ كعبه، ولم يشق غباره، ونحن بحمد الله أنصار الدين الذى خرجت منه؛ وأعداء الدين الذى دخلت فيه، والسلام)[٣٠]

يقول له: إن ظفر عَلِيٌّ عزلك واستبدل بك، وإن ظَفَرْتُ أنا قتلتُك ونكَّلتُ بك، وكان رَدُّ قيس بن سعد غاية فى الحدة والقسوة، فهل يكف معاوية عنه؟ يذكر الكندى (ت٣٥٠هـ) هذه الرواية فى (ولاة مصر)، يقول:

(عن ابن شهاب قال:

كانت مصر من جيش على، فأمَّر عليها قيس بن سعد، وكان من ذوى الرأى والبأس، إلاَّ ما غلب عليه من أمر الفتنة، فكان معاوية وعمرو جاهدين أن يخرجاه من مصر، فتغلب على أمرها، وكان قد امتنع منهما بالدهاء والمكايدة، فلم يقدرا على أن يلجا مصر حتى كاد معاوية قَيْسًا من قِبَل عَلِيٍّ:

فكان معاوية يُحَدِّث رجالا من ذوى الرأى من قريش فيقول:

ـ ما ابتدعتُ من مكايدة قط أعجب إلىَّ من مكايدة كدت بها قيس ابن سعد. حين امتنع منى قيس قُلْتُ لأهل الشام: لا تَسُبُّوا قيساً ولا تدعوا إلى غزوه، فإن قيسا لنا شيعة، تأتينا كتبه ونصيحته لنا سِرًّا؛ ألا ترون ماذا يفعل بإخوانكم النازلين عنده "بخربتا"؟ يُجْرى عليهم أعطياتهم وأرزاقهم، ويؤمِّن سربهم، ويحسن إلى كل راكب يأتيه منهم!!

قال معاوية:

ــ وطفقت أكتب بذلك إلى شيعتى من أهل العــراق، فسـمع بذلـك جواسيس عَلِيٍّ بالعراق، فأنهاه إليه محمد بن أبى بكر الصديق وعبد الله بـن جعفر، فاتَّهَمَ قَيْساً، فبعث إليه يأمره بقتال أهل "خربتا"، وبخربتا يومئذ عشـرة آلاف، فأبى قيس أن يقاتلهم، وكتب إلى عليٍّ:

ــ إنهم وجوه أهل مصر وأشرافهم وأهل الحفاظ، وقد رضوا منـى بأن أؤمن سربهم وأجرى عليهم أعطياتهم وأرزاقهم، وقد علمت أن هواهم مع معاوية، فلست مكايدهم بأمر أهون من الذى أفعل بهم، وهم أسود العرب، ...، ...، ...، فأبى عليه إلا قتالهم، فأبى قيس أن يقاتلهم، وكتب إلى عليٍّ:

"إن كنت تتهمنى فاعزلنى وابعث غيرى"

فبعث الأشتر.

عن عبد الكريم بن الحارث قال:

لما ثقل مكان قيس على معاوية كتب إلى بعض بنى أمية بالمدينة:

ــ "أن جزى الله قيساً خيراً، فإنه قد كَفَّ عن إخواننا من أهل مصر، الذين قاتلوا فى دم عثمان، واكتموا ذلك، فإنى أخاف أن يعزله عَلِيٌ إن بلغـه ما بينه وبين شيعتنا"، حتى بلغ عليًا، فقال من معه من رؤساء العراق وأهـل المدينة:

ــ بَدَّل قَيْسُ وتحَّول!!

فقال عليّ: ويحكم! إنه لم يفعل، فدعونى، قالوا:

لتعزلنه فإنه قد بَدَّل، فلم يزالوا به حتى كتب إليه:

ــ "إنى احتجت إلى قربك، فاستخلف على عملك واقدم".

فلما قرأ الكتاب قال:

هذا من مكر معاوية، ولولا الكذب لكدت بمعاوية مكرا يدخل عليه بيته)[٣١]

ها هو معاوية لا يَسُلُّ سيفه ولا يستخدم سوطه، ويكتفي ـ كما قال ـ بلسانه ومكره وكيده، ويرى قيس بن سعد أنه قادر على أن يكيد معاوية مكرا يدخل عليه بيته، فما يمنعه؟ يقول: "لولا الكذب"، فهذان رجلان اختارت الرواية لأحدهما أن يكون ماكرا كائدا مخادعا، وللآخر أن يكون صاحب خلق ودين، تمنعه مَعَرَّةُ الكذب أن يكيد كما كِيدَ، وإذن فمعاوية يكذب، وكأنما جاءت الرواية في آخرها بحديث الكذب لترد على ما ورد في أولها من إعجاب معاوية بكيده الذي ابتدعه، وهكذا تضعنا الرواية أمام "المفارقة"، حيث (تستدرجنا) لنمضي معها لنعرف كيف كاد معاوية قيسا، بينما هي تعرض علينا ثلاثة رجال:

-معاوية معجبا بكيده ودهائه

-وعليًّا ـ محزونا بما يشاع ـ يعزل واليه على مصر

-وهذا الوالي العاقل الفاهم، الذي لا يكذب

وعن المفارقة تقول الدكتورة نبيلة إبراهيم:

(وقد ورد المصطلح في جمهورية أفلاطون على لسان أحد الأشخاص الذين وقعوا فريسة محاورات سقراط، وهي طريقة معينة في المحاورة لاستدراج شخص ما)[٣٢]

وقد مر بنا أن معاوية كان يتخادع للناس، وكان يجر ذيله على المخادع، وتقول نبيلة إبراهيم:(غالبا ما ترتبط المفارقة بالتظاهر بالبراءة، وقد يصل الأمر إلى حد التظاهر بالسذاجة والغفلة)[٣٣]

وتضيف (ولابد من وجود ضحية في المفارقة)[٣٤]، وتقول:

(ليس بكاف على الإطلاق أن نُعرِّف المفارقة بأنها الكلام الذى يقـول شـيئا ويعنى غيره؛ فالمفارقة رفض للمعنى الحرفى للكلام لصالح المعنى الآخـر، أو ـ بالأحرى ـ المعنى الضد الذى لم يُعَبَّرْ عنه)[٣٥]

ويقول الدكتور/ محمد عبد المطلب:

(يتساوى المنطوق مع المفهوم تحت مصطلح "مفهوم الموافقة" لكـن الغالب أن يحدث نوع من الاهتزاز لهذه المساواة؛ ومن ثم تأخذ العلاقة بيـن المنطوق والمفهوم اتجاها منطقيا عن طريق" التلازم"، وعندما يغيـب هـذا التلازم فإن المغايرة تحكم العلاقة بين المنطوق والمفـهوم، وهنـا تحضـر المفارقة فى أكثر أشكالها تجليا، لأن "البنية" على هذا النحو تعنى اعتمادهـا الأول على المسكوت عنه)[٣٦]

*إن معاوية قد وضع أمامه هدفا، حُلْماً نصبه غاية، وهو يمضى إليه بكـل وسيلة ممكنة، يقول الدكتور/ محمد منير حجاب عن أنصار معاوية بن أبـى سفيان:

(كانوا طلاب دنيا ومال وجاه، وكانوا يسمعون الحق كما يسـمعون الباطل، ولا يفرقون بينهما، وكانوا لا يعرفون غير الطاعة العمياء لمعاويـة بن أبى سفيان، ولا يجيزون إلا ما أجازه، ولا يميزون معه بين ناقة وجمـل، ...، ...، وكان الشعار الذى اتخذه معاوية عنوانا على سياسته، وهاديا له فـى دعايته ضد على:

"للوصول إلى الحق ينبغى أن نخوض كثيرا مـن البـاطل"، ...، .. ولذلك وجدنا الإعلام وسيلة الإمام على، أما الدعاية فكانت وسيلة معاويـة، والإعلام ليس له إلا طريق واحد هو الصدق، اما الدعاية فطريقـها أحيانـا الصدق، والكذب أحيانا أخرى)[٣٧]

* * *

ومن أدوات الكيد والمكر أن يميل صاحبهما إلى"الخفاء" أكثر من ميله إلى "الظهور"؛ يورد الجاحظ في كتاب الحيوان:

(عن أبي سليم أن معاوية قال لأبي هوذة بن شماس الباهلي: لقد هممت أن أحمل جمعا من باهلة في سفينة ثم أغرقهم! فقال أبو هوذة:

إذن لا ترضى باهلة بعدتهم من بني أميَّة!!

قال:

ـــ اسكت أيها الغراب الأبقع ـــ وكان به برص ـــ فقال أبو هوذة:

ـــ إن الغراب الأبقع ربما درج إلى الرخمة حتى ينقر دماغها ويقلع عينيها!!

فقال يزيد:

ـــ ألا تقتله يا أمير المؤمنين؟

فقال:

ـــ مَهْ!

ونهض معاوية، ثم وجهه بَعْدُ في سريَّة فقُتِل، فقال معاوية ليزيد: هذا أخفى وأصوب)(٣٨)

وهذه مفارقة رائعة ومدهشة:

ـــ يحسب معاوية أن يشكره الباهلي على أنه لم يفعل بقومه ما كان قد هَمَّ به من حملهم في سفينة وإغراقهم..

ـــ لكن الباهلي أبا هوذة يهبط بمعاوية من استعلائه ليصفعه بانعدام الكفاءة، إن باهلة لم تكن لتسكت على هذا لو فعلته، ليس هذا فحسب، بل إنها لا ترى الواحد من بني أمية كفؤا لواحد من باهلة؛ لن يكون الواحد من باهلة بواحد منكم.

ـ ويحاول معاوية الهبوط بالرجل من استعلائه مستفيدا من برصـه فيشبهه بالغراب الأبقع، لكن الرجل يستفيد من هذا البرص ويرى أن الغـواب الأبقع (ربما درج إلى الرخمة ـ طائر أبقع يشبه النسر ـ حتى ينقر دماغـها ويقلع عينيها)، وهنا:

ـ يظهر يزيد ولى العهد بحماقته التى جعلتها كتب التـاريخ إطـارا لصورته وملامح شخصيته، يقول:

ـ ألا تقتله يا أمير المؤمنين؟

وهنا تصعد الرواية إلى قمتها، ماذا يصنع معاوية؟ إن السؤال هنـا ليس مطروحا من"يزيد الآن"، إنه سؤال مطروح من موقف اختبار، هنا يفلت معاوية من الرسوب فى الامتحان، إن الرجل لا يريد ان يتراجع وهو حـاد كقيس بن سعد تماما، وكان معاوية يقول: (إنى أقـع إذا طرتـم وأطـير إذا وقعتم، ولو صادف طيرانى طيرانكم سقطنا جميعا) وقد مَرَّ بنا هذا، وهـاهو الغراب الأبقع ـ الامتحان الصعب ـ يدرج إلى دماغ معاوية وعينيه، وإلـى جانبه (صغير يريد له ولاية الأمر من بعده على كثير من الغربان).

ـ ويكون الصبر المر والإغضاء على القذى وابتلاع الإهانه حكمـة شيخ لا هزيمة،

ـ يقول لصغيره الأحمق: مَهْ .. اسكت ليس ما ترى:

(ونهض معاوية، ثم وجهه بعد فى سرية فقتل)

(ثم..بَعْدُ)، هذه لعبة اللغة، أن تقول لنا إن معاوية لم يتعجل الأمر بل انتظر لينسى الجميع، ووحده لا ينسى الإهانه!!

ـ فقال معاوية ليزيد:

(هذا ـ ما رأيته أنا ـ أخفى وأصوب).

ـ ولعل هذا الذى هو أخفى وأصوب "درس عملى" ينفع هذا الصغير حين يصير الأمر إليه.

* * *

وكان معاوية رضى الله عنه (بطلا صامتا) لهذه الحكاية التى يرويها الجهشيارى، يقول:

(وكان يكتب له على ديوان خراج حمص "ابن أوثال" النصرانى، وله بحمص قَصرُ يعرف به.

وكان عبد الرحمن بن خالد بن الوليد عاملا على حمص، فطالت إمرته فخافه معاوية أن يبايع له أهل الشام بالخلافة لما كان عندهم من آثار أبيه خالد بن الوليد، ولقائه عن المسلمين فى أرض الروم، فَدَسّ له ابن أوثال من سقاه سُمًّا فمات!

فجلس المهاجر بن خالد بن الوليد مع عروة بن الزبير بالمدينة، فقال عروة للمهاجر:

ـ هذا ابن أوثال يفخر بقتل عبد الرحمن!

فخرج المهاجر من فوره حتى أتى دمشق، فسأل عن ابن أوثال، فأخبر إنّه من كُتّاب معاوية، فوقف ناحية حتى خرج من ديوانه، فلما رآه المهاجر قال له:

ـ إنّ لى إليك حاجة فاعدل معى..

فعدل معه إلى زقاق يعرف بزقاق عطاف بدمشق، وكان معه سيف فعلاه به فقتله، فأخذه معاوية فحبسه سنة، ثم خَلاه)[٣٩]

وفى هامش الجهشيارى:

(وذكر ابن عبد البر أن معاوية أمر طبيبا يهوديا ـــ وكان قد مـرض ـــ فيسقيه سقية يقتله بها، فأتاه فسقاه، فانخرق بطنه فمات، ثـم ذكـر بقيـة القصة)

وفى هذه الرواية ـــ القصة ـــ يركض بنا (حـرف الفـاء) عاطفـا أحداثها فى تتابع سريع، وهناك فى نهايتها يأتى "ثم" بعد سنة من الحبـس، إن تخلية معاوية فعل يعطف على كل مل عطفته الفاء، وسـواء كـان الفـاعل يهوديا أو نصرانيا فنحن أمام:

ـــ رجلين فى حمص

ـــ ورجلين فى دمشق

ـــ ورجلين فى المدينة

ولا ينسب إلى معاوية إلا أنه:

"خاف ـــ أخذ ـــ حبس ـــ خلى"

وتضيف رواية ابن عبد البر الفعل (أمر)، وكل شـخصيات القصـة معروفون بأسمائهم إلا القاتل، وتستدرجنا "الحكاية" لنتابع حديـث المـهاجر وعروة، فخروج المهاجر إلى دمشق إلى آخر الأحداث:

*أين معاوية؟

وكيف تعطف على جملة: (فخافه معاوية) جملة: (فدس له ابن أوثـال من سقاه سما) وجملة (فجلس المهاجر مع عروة بن الزبير بالمدينة)؟، كيـف نعطف الأمر الذى صدر من دمشق فنفذ فى حمص فاهتاج له صاحب الثـأر فى المدينة؟ على خوف معاوية من ابن خالد بن الوليد، ثم أين معاوية مـرة أخرى؟ هو محرك الأحداث، هو الذى ـــ من وراء ستار ـــ يأمر ويغـرى ويوعز، وهو الذى يغمض العين حتى يأتى المهاجر فيأخذ ثأره من يهودى أو نصرانى، لكن اليهودى يبقى الوحيد الذى يعرف السر، وقد تلقى الأوامر مـن

ابن أوثال، فليمت ابن أوثال عدلا بيد صاحب الدم، لكن صاحب الدم يحبس لأنه قتل، ويتخلص معاوية من خصومه جميعا: ابْنَيْ خالد بن الوليد ـ قتلا وحبسا ـ، وابن أوثال الذى يعرف السر، لكنه بعد سنة يطلق سراح المهاجر، ويظل معاوية"شبحا" لا يراه أحد، تشير إليه الخيوط المنسوجة لكن لأحد يراه، لا هنا مع كاتبه، ولا هناك مع أبى هوذة الباهلى، الغراب الأبقع، حيث قال يُعَلِّمُ ولده يزيد: "هذا أخفى وأصوب"!!

* * *

بقى من ملامح هذا الرجل ـ معاوية رضى الله عنه ـ ردوده القاطعة: روى المعرى (ت٤٤٩هـ) فى رسالة الغفران:

(قال عمرو بن العاص لمعاوية:

ـ رأيت فى النوم أن القيامة قد قامت، وجيئ بك وقد ألجمك العرق.

فقال معاوية:

ـ هل رأيت من دنانير مصر شيئا؟)[٤٠]

يقول له:

ـ يا ابن العاص؛ بهذه الآخرة التى تراها ضاقت عَلَيَّ وَسَّعْتُ عليك وأعطيتك مصر، فدعك من حديث الآخرة والخوف من العرق الملجم، ماذا عن دنانير مصر؟

وهذا قريب مماورد فى العقد الفريد:

(قال معاوية لابن الكواء:

ـيا ابن الكواء، أنشدك الله ، ما عِلْمُك فِيَّ؟

قال: أنشدتنى الله!! ما أعلمك إلا واسع الدنيا ضيق الآخرة)[٤١]

* * *

هوامش وتعليقات المدخل

(١) حديث الأربعاء، دار المعارف، ط/١٣، الجزء الثانى، ص٥٨-٦٠

(٢) د./ إبراهيم بيضون، الدولة الأموية والمعارضة، مدخل إلى كتاب (السيطرة العربية) للمستشرق الهولندى(فان فلوتن)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت،ط/٢، سنة١٩٨٥م، ص١٤

(٣) د./ يوسف خليف، حياة الشعر فى الكوفة إلى نهاية القرن الثانى الهجرى، دار الكتاب العربى للطباعة والنشر، القاهرة سنة١٩٦٨م، ص٣٤٨

(٤) حديث الأربعاء:٦٧/٢

(٥) بشار بن برد، دار الشعب، القاهرة سنة١٩٧١م، ص٤-٥

(٦) مروج الذهب ومعادن الجوهر، شرح وتقديم الدكتور/ مفيد محمد قميحة، دار الكتب العربية، بيروت١٩٨٦م: ٣٧٩/٢

(٧) البيان والتبيين: ١١٥/٢

(٨) انظر الدكتور/ على حسنى الخربوطلى: "المسعودى"، دار المعارف، القاهرة، ط/٢، ص١

(٩) انظر: د./ نبيلة إبراهيم، مجلة فصول، مجلد/٢١، عدد/٢٢، شتاء١٩٨٢، من موضوع بعنوان: لغة القص فى التراث العربى القديم، ص١٦، الفقرة الخامسة.

(١٠) كتاب العربى، الكويت سنة٢٠٠٦م، العدد/٦٥، بعنوان المشرق والمغرب فى ضوء القراءة الشعبية للتاريخ، ص٨٩-٩١

(١١) سوف نستفيد من كل ما صدر عن "الحجاج" وتيسر لنا الحصول عليه، خاصة (مفهوم الحجاج عند "بيرلمان" وتطوره فى البلاغة المعاصرة) للدكتور/محمد سالم ولد محمد الأمين، عالم الفكر، الكويت، مجلد/٢٨، عدد/٣ سنة٢٠٠٠م، وكذلك:

د./محمد العبد: النص الحجاجى العربى ــ دراسة فى وسائل الإقناع،

فصول، صيف وخريف سنة٢٠٠٢م، ص٤٢ وما بعدها

(١٢) د./محمد فتوح أحمد، الشعر الأموى، دار المعارف، القاهرة، ط/١ سنة١٩٩١م، ص٣٢-٣٣

(١٣) نفسه:٣٣

(١٤) الإمامة والسياسة:١/١٣٤

(١٥) د./عز الدين إسماعيل، فى الشعر العباسى، الرؤية والفن، دار المعرف، سنة١٩٨٠م، ص٤٢

(١٦) حياة الشعر فى الكوفة:٣٤٥-٣٤٦

(١٧) نقلا عن: عباس خضر، القصة القصيرة فى مصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط/٢ سنة٢٠٠٢م، ص١٢

(١٨) جذوة المقتبس فى أنباء أهل الأندلس، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة ١٩٦٦م، ص٢٠

(١٩) تاريخ الخلفاء، تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية، مطبعة السعادة، القاهرة، ط/١سنة١٩٥٢م ص١٦٤

(٢٠) نفسه/١٩٥

(٢١) العقد الفريد:٤/٣٦٤

(٢٢) عيون الأخبار:١/٨

(٢٣) كتاب "الوزراء والكتاب"، تحقيق مصطفى السقا وآخرين، الذخائر، القاهرة سنة ٢٠٠٤م :ص٧

(٢٤) عيون الأخبار:١/٩

(٢٥) كتاب "الأمالى" لأبى على القالى، دار الكتب العلمية، بيروت سنة٢٠٠٢م الجزء الثانى، ص٣١١-٣١٢

(٢٦) العقد الفريد: ٢/١٣١، وسبق بها الجاحظ فى البيان والتبيين: ٢/١٣١

(٢٧) البيان والتبيين: ٢/١٠٥

(٢٨) عيون الأخبار:١/٩

(٢٩) العقد الفريد: ١/٦١

(٣٠) "الكامل فى اللغة والأدب" للمبرد أبى العباس (ت٢٨٦هـ)، علـق عليـه محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت سنة٢٠٠٢م الجـزء الثانى، ص٣٧٦

(٣١) "ولاة مصر" لمحمد بن يوسف الكندى، تحقيق الدكتور حسـين نصـار، الذخائر القاهرة سنة٢٠٠١م، ص٤٤ ـ ٤٦

(٣٢) "المفارقة"، فى مجلة "فصـول"، مجلـد/٧- عـدد/٣،٤ سـنة ١٩٨٧م، ص١٣١-١٣٢

(٣٣) نفسه ص١٣٣

(٣٤) نفسه

(٣٥) نفسه ١٣٣ـ ١٣٤

(٣٦) "شعرية المفارقة" ، فصل فى كتاب: "كتاب الشعر"، المصريـة العالميـة للنشر، لونجمان، القاهرة سنة٢٠٠٢ ص٥٨ إلى ص٨١

(٣٧) د./ محمد منير حجاب، الدعاية السياسية فى العصر الأمـوى، مؤسسـة سعيد للطباعة، طنطا، مصر سنة١٩٨٦م، ص١٠٦ ـ١٠٧

(٣٨) الحيوان، الذخائر، قصور الثقافة، القاهرة سنة٢٠٠٢م، تحقيق عبد السـلام هارون، الجزء الثالث، ص٤٢٧-٤٢٨

(٣٩) الوزراء والكتاب، ص٢٧

(٤٠) رسالة الغفران، تحقيق عائشـة عبـد الرحمـن، دار المعـارف، ط/٨، ص٥٥٩

(٤١) العقد الفريد: ٤/٣٦٦

الاستدراج والحجاج

(١)

"فى لسان العرب" : (هذا الأمر مدرجة لهذا: أى متوصل به إليه،...،...، ودرجه إلى كذا واستدرجه بمعنى، أى أدناه منه على التدريج، فتدرج هو، وفى التنزيل العزيز: "سنستدرجهم من حيث لا يعلمون"؛ قال بعضهم، معناه: سنأخذهم قليلا قليلا ولا نباغتهم، وقيل: معناه؛ سنأخذهم من حيث لا يحتسبون، وذلك أن الله تعالى يفتح عليهم من النعيم ما يغتبطون به، فيركنون إليه، ويأنسون به، فلا يذكرون الموت، فيأخذهم على غرتهم أغفل ما كانوا)(١)

وهذه مفردات ابن منظور:

(من حيث لا يحتسبون ـ يركنون إليه ـ يأنسون به ـ الغرة ـ الغفلة ـ قليلا قليلا ولا نباغتهم)

يقول ابن منظور:

(وروى عن أبى الهيثم: امتنع فلان من كذا وكذا حتى أتاه فلان فاستدرجه، أى خدعه حتى حمله على أن درج فى ذلك،...،...، أبو سعيد:

استدرجه كلامى أى أقلقه حتى تركه يدرج على الأرض، قال الأعشى:

ليستدرجنك القول حتى تهزه وتعلم أنى منكم غير ملجم)(٢)

وبالعودة إلى ديوان الأعشى لوحظ أن هذا البيت يأتى فى سياق التهديد والوعيد، يقول الأعشى:

فدع ذا، ولكن ما ترى رأى كاشح يرى بيننا فى جهله دق منشم

أرانى بريئا من عمير ورهطه إذا أنت لم تبرأمن الشرفا سقم

إذا ما رآنـي مُقْبِـلاً شـام نبلـه ويرمى إذا أدبرت ظهرى بأسـهم
على غير ذنب، غـير أن عـداوة طمت بك فاستأخر لـها أو تقـدم
وكُنْتُ إذا نفس الغوىً نـوت بـه صَفَعْتُ على العرنين منه بميسـم
حَلَفْتُ بربٍّ الراقصات إلـى منـى إذا مخرم جاوزتـه بعـد مخـرم؛
ضوامر خوصا قد أضَرَّبها السُّرَى وطابقن مشيا فى السريخ المخـذم
لئن كُنْتَ فى جُـبٍّ ثمـانين قامـة ورُقِّيـت أسـباب السـماء بسُـلَّم
ليستدرجنك القـول حتـى تـهزه وتعلم إنـى عنـك لسـت بملجـم
وتشرق بالقول الذى قـد أذعتـه كما شرقت صدر القناة من الدم)[٣]

يقول الأعشى:

كن حيث كنت، فى جُبٍّ عمقه ثمانون قامة أو فى السماء، سيأتى بك شعرى، وستغص بكلامى الذى أذيعه فيك فتشرق به كما تشرق القناة بـالدم: أهى مصادفة أن يقول الأعشى: (سأفعل بالكلام ما تفعله القناة)؟، هذه وظيفة الكلام؛ أن يجرح هو أيضا، ومنه "الكَلْمُ" بسكون اللام بمعنى الجرح، وحين تضع الحرب أوزارها تنهض الألسنة والأقلام.

وفى اللسان أيضا:

استدرجت المحاور المحال، كما قال ذو الرمة:

(صريف المحال استدرجتها المحاور)[٤]

والبيت فى ديوان ذى الرمة فى حديث عن المطايا:

نجائب من آل الجديل وشـاركت عليـهن فـى أنسـابهن العصـافرُ
بدأنا عليها بالرحيل من الحمـى وهـن جـلاس مسـنمات بـهادرُ
فجئن وقد بدلن حلما وصـورة سوى الصورة الأولى وهن ضوامرُ
إذا ما وطئنا وطأة فى غروزهـا تجـافين حتـى تسـتقل الكراكـرُ

فيقبضن من عادٍ وسادٍ وواخـــدٍ   كما انْصَاع بالسِّىِّ النعـــام النوافــرُ
ووإن رَدَّهُنَّ الراكب راجعن هـزة   دريج المحال استثقلته المحـــاورُ)[٥]

أى صَيَّرَتْها إلى أن تدرج، ونلحظ هنا وجود فعل الهز "تـــهزه" مـــع الاستدراج.

وفى "معجم المأثورات اللغوية والتعابير الأدبية":

هو دَرَجٌ بين المتخاصمين: هو سفير للصلح بين المتخاصمين)[٦]

وفى فقه اللغة عند الثعالبى(ت٤٣٠هـ):

(الرشاء حَبْلُ البئر وغيرها، والدرج حبل يوثق فى طـــرف الحبـــل ليكون هو الذى يلى الماء فلا يعفن الرشاء)[٧]، وهذا معنى جديـــد ويســـتحق التأمل؛ فالدرج ــ هنا ــ حَبْلٌ بين الماء وحبل البئر، هو الذى يلى الماء، هو الوصلة التى تجعل حبل البئر بعيداً عن الماء حتى لا يعفن، هـــو الوســـيط كالذى "يدرج بين المتخاصمين"، وسيكون الاستدراج بهذا المعنى مفيدا لفـــهم فكرة "الخفاء" ، أو "الغياب".

وفى القاموس المحيط للفيروز ابادى (ت٨١٧هـ):

(واستدرجه: خدعه وأدناه، كدرجه، وأقلقه حتى تركه يـــدرج علـــى الأرض، والناقة استتبعت ولدها بعدما ألقته من بطنها، واستدراج الله تعـــالى العبد أنه كلما جدد خطيئة جدد له نعمة وأنساه الاستغفار، أو أن يأخذه قليـــلا ولا يباغته، وأدرج الدلو متح بها فى رفق، وبالناقة صَرَّ أخلافها)[٨]..

ولعلنا نتأمل هذه المعانى: درجه أى أقلقه حتى تركه يـــدرج علـــى الأرض، أى: ما زال به حتى حركه، حتى أخرجه عن سكونه، أمـــا إدراج الدلو بمعنى المتح الرفيق والناقة التى لا تحلـــب إلا أن نســـتدرجها فمعنـــى صميم، أن تمسح على أخلافها بحنان ورفق، لا شيئ يأتى عنوة أو غصبا أو

قهرا.. أو مباغتة، فى الاستدراج انزلاق ونعومة، وإلحاح، وإغراء، ومداومة رفيقة وهادئة حتى يتحرك الساكن ويهتز الثابت، ويقول الحق سبحانه وتعالى (وهُزّى اليك بجذع النخلة .. تساقط عليك رطبا جنيا) ــ مريم ــ

وعند الزمخشرى (٥٣٨هــ) فى أساس البلاغة:

(درج قرن بعد قرن، وهذه آثار قوم درجوا: انقرضوا، ودرج فلان: مات وما ترك نسلا، وفلان دراج: يدرج بين القوم بالنمائم،...، واستدرجه: رقاه من درجة إلى درجة، ودرَّجه إلى هذا الأمر؛ عوده إياه كأنما رقَّاه من منزلة إلى منزلة وتدرَّج به)[٩]

وفى تفسير قوله تعالى: ﴿ وَالَّذِينَ كَذَّبُوا بِآيَاتِنَا سَنَسْتَدْرِجُهُمْ مِنْ حَيْثُ لا يَعْلَمُونَ﴾ ــ الأعراف:١٨٢ــ

يقول الزمخشرى فى الكشاف:

(ومعنى: "سنستدرجهم": سنستدنيهم قليلا قليلا إلى ما يهلكهم ويضاعف عقابهم)[١٠]

وقد تكرر هذا التعبير: "قليلا قليلا"، أى أن "المَسْتَدْرِج" لا يعجل فى محاولته الحصول على مبتغاه مرة واحدة، إن ما يريدة كثير، لكنه يصل إليه على مرات ومراحل، يأخذ القليل فى كل مرة وصولا إلى غايته فى هدوء وخفاء، ولو مد يده مرة واحدة إلى ما يريد نبه" المُستدرَج"، وإذا تنبه فلا استدراج، إنما يأخذه على غفلته، يخدعه ولا يكشف عن هدفه البعيد.

* * *

ولابن الرومى يمدح:

مَلِكٌ إذا الكُرَبُ الشداد تظاهرت ... فبوجهه وبرأيه تتفرَّجُ
ممن إذا أبت الخطوب أو التوت ... عاج الأبىُّ به وقام الأعوجُ
لا عيب فى نعماه إلا أنها ... للخاطبين وغيرهم تتبرجُ

أو أنـــها تصفـــو لنـــا وتعمنُـــا حتى يُخَيَّل إننـــا نُسْـــتَدْرَجُ(11)

وله فى قصيدة بعدها يرثى أبا الحسين يحيى بن عمر بن حسين بن زيد بن على:

أأرديتم يحيى ولم يطـــو أيطـــل طرادا ولم يدبر من الخيل منســـج

تأتت لكم فيه منى السوء هينـــة وذاك لكم بـــالغى أغـــرى وألـــهج

تمدون فى طغيـــانكم وضلالكـــم ويُسْتَدْرَجُ المغرور منكم فَيَدْرُجُ(12)

فهذه مادة "درج" فى اللغة وبعض شواهد من الشعر والقرآن، والملاحظ أن المفردات المصاحبة لها فى المعاجم والشروح تعطى المعنى مفصلا، وأقرب مثال شعر ابن الرومى، يقول عن "**نعمة الممدوح**":

ـ أو أنها تصفو لنا

ـ وتعمنا

ـ حتى يُخَيَّلَ أننا نُسْتَدْرَجُ

فهذا الصفاء الذى يعم ومعه مفردة التخييل من أهم أدوات الاستدراج، على أنه فى رثاء "يحيى بن عمر" يضيف مفردة هى غاية فى الأهمية: "الإغراء":

"أغْرَى وألْهج"

ويقول:

"ويستدرج المغرور منكم فيدرج"..

وعودة إلى الثعالبى لنتأمل:

-"والدرج حبل يوثق فى طرف الحبل ليكون هو الذى على الماء فلا يعفن الرشاء"، وهذا هو الخفاء، ولعلنا نعود إلى (استراتيجية معاوية)

وأساليبه التى وفرت له أن يكون (بعيدا) عند التخلص من خصومه، وكيف كان يأخذهم قليلا قليلا بالتى هى (أخفى وأصوب)..

* * *

ويذكر الأعشى الجب العميق الغور والسماء، وكيف يستدرج بشعره ـ أهاجيه ـ خصومه من أى مكان، وجمال أبيات الأعشى يأتى من كونه استخدم" القسم" ليأتى"الاستدراج" جوابا للقسم:

ـ حلفت برب الراقصات إلى منى..

ـ ضوامر خوصا..

ـ لئن كنت فى جب....

ـ ليستدرجنك القول

والأعشى يستدرجنا نحن أيضا، حيث يغرينا بالمضى معه قليلا قليلا من فعل القسم إلى جوابه، وفى هذا ما يشبه "الاستدارة"، ولعله يمضى مع ناقته موهما أنه يصفها، لكنه يفاجئ القارئ والسامع عند الجب أو فى السماء حيث يصعد أو يهبط خصمه الذى هو(عُمَيْرُ ورَهْطُه)

* * *

هذه وقفة سريعة مع اللغة، ولمادة (درج) معان أخرى فى المعاجم قد نعود إليها، ولعلنا لا نحتاجها، والآن نمضى إلى "بعض البلاغيين" لنتعرف خطفا على مفهوم الاستدراج عندهم.

* * *

(٢)

توفى ابن الأثير صاحب المثل السائر٦٣٧هـ، وتوفى حازم القرطاجى صاحب المنهاج٦٨٤هـ، والعلوى صاحب الطراز ٧٤٩هـ، وعند الثلاثة حديث عن الاستدراج، يقول ابن الأثير:

(مخادعات الأقوال التى تقوم مقام مخادعات الأفعال، والكلام فيه وإن تضمن بلاغة، فليس الغرض ها هنا ذكر بلاغته فقط؛ بل الغرض ذكر ما تضمنه من النكت الدقيقة فى استدراج الخصم إلى الإذعان والتسليم، وإذا حقق النظر فيه علم أن مدار البلاغة كلها عليه، لأنه انتفاع بإيراد الألفاظ المليحة الرائقة)[١٣]

ويضيف:

(والكلام فى مثل هذا ينبغى أن يكون قصيرا فى خلابه، ولا قصيرا فى خطابه:

فإذا لم يتصرف الكاتب فى استدراج الخصم إلى إلقاء يده فليس بكاتب، ولا شبيه له إلا صاحب الجدل؛ فكما أن ذاك يتصرف فى المغالطات القياسية، فكذلك هذا يتصرف فى المغالطات الخطابية)[١٤]

ويأتى من القرآن بنصوص آيات ويعلق:

(ألا ترى ما أحسن مأخذ هذا الكلام وألطفه، فإنه أخذهم بالاحتجاج)[١٥]

ويورد قوله تعالى: ﴿ إِنَّ اللَّهَ لا يَهْدِي مَنْ هُوَ مُسْرِفٌ كَذَّابٌ﴾ (غافر: من الآية٢٨) ويقول:

(وفى هذا الكلام من خداع الخصم واستدراجه ما لاخفاء به، وقد تضمن من اللطائف الدقيقة ما إذا تأملته حق التأمل أعطيته حقه من الوصف)[١٦]

ويأتى بما دار "بين معاوية والحسين بن على"، ويقول:

(وهذا كلام من معاوية كلما أمررته بفكرى عجبت من سداده، فضلا عن بلاغته وفصاحته،....،....،....، وإذا شاء من شاء أن ينافر خصمه، ويستدرجه إلى الصمت عن الجواب فليقل هكذا)[١٧]..أى كما قال معاوية للحسين، فماذا قال؟ هو نص ذكره ابن الأثير وفيه:

(وبلغنى حديث تفاوض فيه الحسين بن على ــ رضى الله عنهما ــ ومعاوية ابن أبى سفيان فى أمر ولده يزيد، وذاك أن معاوية قال للحسين:

أما أمك فاطمة فإنها خير من أمه، وبنت رسول الله ﷺ خير من امرأة من كلب، وأما حبى يزيد فإنى لو أعطيت به مثل ملء الغوطة لما رضيت، وأما أبوك وأبوه فإنهما تحاكما إلى الله، فحكم لأبيه على أبيك)، وهذا الذى يقوله معاوية الآن سيأتى نموذجه الأعلى فى إحدى رسائله إلى على، وما يقوله معاوية للحسين استدراج فى أول الكلام: "أمك وأمه"، ثم يحتج بكون أم الحسين هى بنت رسول الله ، لكنه بهذا الاستدراج ينصب قاعدته التى سينطلق منها موقفه الأساس: حبه ولده يزيد، أما الماضى (أبوك وأبوه)، فقد حكم الله: "لأبيه على أبيك"، وإذن فليأخذ الحسين ما يرضيه:

١-(أمك خير من أمه) ← هذا حكم ونتيجة .

٢-(وبنت رسول الله خير من امرأة من كلب) ← مقدمة وحجة

٣-(أنا أحب يزيد ــ هذه عاطفة) ← واقع لا يرفض

٤-(ما كان بينى وبين أبيك انتهى لصالحى) ← واقع ماثل

ويبدو أن العلوى ــ فى الطراز ــ يمضى وراء ابن الأثير، يقول:

(الاستدراج: استفعال من قولهم: استدرجته إلى كذا إذا نزلته درجة درجة حتى تستدعيه إليك وينقاد لما قلته من ذلك، قال الله تعالى: ﴿ سنستدرجهم من حيث لا يعلمون﴾ (الأعراف: من الآية١٨٢)

فالاستدراج لهم إنما هو بإعطاء الصحة والنعمة والإمهال ليزدادوا فى الكفر والفسوق. وهذا اللقب إنما يطلق على بعض أساليب الكلام؛ وهو ما يكون موضوعا لتقريب المخاطب والتلطف به والاحتيال عليه بالإذعان إلى المقصود منه ومساعدته له بالقول الرقيق والعبارة الرشيقة، كما يحتال على خصمه عند الجدال والمناظرة بأنواع الإلزامات، والانتماء إليه بفنون الإفحامات، ليكون مسرعا إلى قبول المسألة والعمل عليها، وكمن يتلطف فى اقتناص الصيد فإنه يعمل فى الحبالة كل حيلة ليكون ذلك سبيلا إلى ما يقصده من الاصطياد، فهكذا ما نحن فيه؛ إذا أراد تحصيل مقصد من المقاصد فإنه يحتال بإيراد ألطف القول وأحسنه، فما هذا حاله من الكلام يقال له الاستدراج)[١٨].. وأحسب أن العلوى قال كل شيئ، وأورد كل مفردة فى كل حقول الاستدراج؛ وإلا فأية مفردة يحتاجها "الاستدراج" لم يذكرها العلوى فى المقتبس السابق؟!!

ثم إنه يمضى بعد أن فرغ من "طرح المفهوم" إلى القرآن الكريم؛ يأتى ببعض النصوص ويعلق:

(وفى سياق هذا الكلام من الملاطفة وحسن الأدب، فهذا الكلام يهز الأعطاف ويأخذ بمجامع القلوب فى الاستدراج والإذعان والانقياد بألطف العبارات وأرشقها)[١٩]

* * *

ويختار "العلوى" ما أورده"ابن الأثير" عما وقع بين"معاوية والحسين ابن على"، ويقول:

(فلينظر الناظر ما اشتمل عليه كلام معاوية من المراوغة عن الحق وتلبيس الأمر في ذلك على السامع بلطيف الاستدراج وحسن الإجمال مع ما فيه من البلاغة والفصاحة، فانظر إلى عظم دهائه، وإغراقه في الحذق والكياسة)[٢٠]

* فأما حازم القرطاجنى فيقول:

(وإنما يصير القول الكاذب مقنعا وموهما أنه حق بتمويهات واستدراجات ترجع إلى القول أو المقول إليه، وتلك التمويهات والاستدراجات قد توجد فى كثير من الناس بالطبع والحنكة الحاصلة باعتياد المخاطبات التى يحتاج فيها إلى تقوية الظنون فى شيئ ما أنه على غير ما هو عليه بكثرة سماع المخاطبات فى ذلك والتدريب فى احتذائها.

والتمويهات تكون فيما يرجع إلى الأقوال، والاستدراجات تكون بتهيؤ المتكلم بهيئة من يُقْبَلُ قوله، أو باستمالة المخاطب واستلطافه له بتزكيته وتقريظه، أو باطبائه إياه لنفسه وإحراجه على خصمه حتى يصير بذلك كلامه مقبولا عند الحكم، وكلام خصمه غير مقبول.

والتمويهات تكون بطئ محل الكذب من القياس على السامع، أو باغتراره إياه ببناء القياس على مقدمات توهم أنها صادقة لاشتباهها بما يكون صادقا، أو بترتيبه على وضع يوهم أنه صحيح لاشتباهه بالصحيح، أو بوجود الأمرين معا فى القياس؛ أعنى أن يقع فيه الخلل من جهتى المادة والترتيب معا، أو بإلهاء السامع من تفقد موضع الكذب وإن كان إلى حيز الوضوح أقرب منه إلى حيز الخفاء بضروب من الإبداعات والتعجيبات تشغل النفس عن ملاحظة محل الكذب والخلل الواقع فى القياس من جهة مادة أو من جهة ترتيب أو من جهة المادة والترتيب معا)[٢١]

* وإلى ابن الأثير وحازم القرطاجي يعود الدكتور محمد العبد في دراسة له سبقت الإشارة إليها بعنوان (النص الحجاجي العربي ـ دراسة في وسائل الإقناع)[٢٢] ، يقول فيها:

(والحجاج عند بيرلمان وتيتكا طائفة من تقنيات الخطاب التي تقصد إلى استمالة المتلقين إلى القضايا التي تعرض عليهم، أو إلى زيادة درجة تلك الاستمالة)[٢٣]

ويقول:

(إن جوهر الحجاج عند "وليم برانت" هو إنشاء رابطة مقنعة بين عبارتين، ومن ثم يعتمد النص الحجاجي اعتمادا كبيرا جدا على بنية أساسية عند عالم المنطق)[٢٤]

ويقول محمد العبد:

(يضرب الحجاج بجذور قوية في الخطاب العربي، فضلا عن الدور المهم الذي لعبه الحجاج في الحياة العقدية والسياسية في البيئة العربية الإسلامية)[٢٥]

وإلى محمد العبد ومصادره، وإلى حازم القرطاجي يعود الدكتور إبراهيم عبد المنعم إبراهيم في دراسة له عن(بلاغة الحجاج في الشعر العربي ـ شعر ابن الرومي نموذجا)[٢٦]، وعن الحجاج يقول د/ الراضي رشيد:

(يصح أن نقول: إن عالمنا سوق كبيرة بضاعتها الدعاوى والحجج بشتى ألوانها وأصنافها؛ إن الحجة أصبحت عصب الحياة المعاصرة،...،...، والحجة حكم في العقائد،...،...، وخلف كل سلعة حجة، وكساد السلعة ليس

إلا كسادا فى الحجة، والحجة معتمد الإنسان فى معركة الحياة الهادرة، فكم من حق ضاع لضعف حجته، وكم من باطل ذاع لقوة حجته)[٢٧]

وفى لسان العرب:

(والحجة: البرهان، وقيل الحجة ما دوفع به الخصم، وقال الأزهرى: الحجة الوجه الذى يكون به الظفر عند الخصومة.وحجه يحجه حجا: غلبه على حجته،...، ومنه حديث معاوية: فجعلت أحج خصمى أى أغلبه بالحجة)[٢٨]

وهناك دراسة ـ سبقت الإشارة إليها ـ للدكتور محمد سالم ولد محمد الأمين، عن: (مفهوم الحجاج عند بيرلمان وتطوره فى البلاغة المعاصرة)[٢٩]،

يقول فيه على سبيل المثال: (الحجاج إذن فى مفهومه العام وثيق الارتباط بالفعل، وقد أَلَحَّتْ على هذا التلازم الأدبيات البلاغية الكلاسيكية، لكن البلاغة المعاصرة عمقت هذا التلازم الحتمى بين نفاذ الخطاب وحدوث التغيير بوصف هذا الأخير الدليل على حصول الإقناع الفعلى لدى المعنيين بالخيار المقدم. فالحجاج بحث من أجل ترجيح خيار من بين خيارات قائمة وممكنة، بهدف دفع فاعلين معينين فى مقام خاص إلى القيام بأعمال إزاء الوضع الذى كان قائما)[٣٠]

وهذا ما سوف نحتاجه بالتأكيد عند تحليل نماذج من"نصوص معاوية"، ويتحدث الدكتور محمد سالم ولد محمد الأمين عن البلاغة الحجاجية وملامح الحجاج وآلياتة.

وهناك دراسة عن:"الحجاجيات اللسانية عند "أنسكومبر وديكرو" للدكتور راضى رشيد[٣١]، وفيها يتحدث عن خصائص النشاط الحجاجى فى اللغة وبناء الخطاب الحجاجى، والحجج المتساندة والمتعاندة، والتساند المفيد

والتعاند المهمل والتعاند المفيد؛ ضاربا الأمثلة لكل نوع من هذه الخطابات، ويختم بالحديث عن العامل الحجاجي والرابط الحجاجي، وسوف نعود إلى هذه الدراسات في محاولة لدعم فهمنا للخطاب الحجاجي عند معاوية بن أبي سفيان في رسائله ووصاياه

* * *

وهكذا نكون قد وضعنا بين أيدينا ما يمكن الاطمئنان إليه من حديث عن الاستدراج والحجاج الذي هو من أدوات الاستدراج، لقد مضت نصوص من التاريخ بدا فيها الاستدراج ملمحا من ملامح شخصية معاوية رضي الله عنه، وكان مناسبا أن نعود إلى أصل الكلمة عند اللغويين والشعراء والبلاغيين؛ هؤلاء الذين أسلمونا إلى حديث "الحجاج"، وسوف نلتقي في الفصل القادم بنصوص لمعاوية للبحث عن "بنية الاستدراج"، وسنتوقف عند خطابه الحجاجي، وفي الفصل الذي يليه نمضي مع رسائله التي يرد فيها على علي بن أبي طالب وابنه الحسن من بعده، وسنحاول أن نضع فهمنا لما سبق بين يدي هذه النصوص وصولا إلى فهم ممكن "للاستدراج" عند معاوية بن أبي سفيان.

هوامش وتعليقات الاستدراج والحجاج

(١) لسان العرب لابن منظـــور، دار المعــارف، عبــد الله علـــى الكبــير وصاحبيه، الجزء الثانى (درج).

(٢) نفسه.

(٣) انظر: ديوان الأعشى، شرح إبراهيم جزينـــى، دار الكــاتب العربـــى، بيروت، ١٩٦٨م، ص١٨١-١٨٤.

(٤) لسان الغرب.

(٥) ديوان ذى الرمة-غيلان بن عقبة، عالم الكتب، صححه كارليل هـــنرى هيس مكارتنى، ص٢٤٩-٢٥٠.

(٦) سليمان فياض، معجم المأثورات اللغوية والتعابير الأدبية، الهيئة العامـــة للكتاب، القاهرة، سنة١٩٩٣م، ص١٠٠.

(٧) فقه اللغة وأسرار العربية، للثعالبى، ضبط وتعليق د/ ياســين الأيوبـــى، المكتبة العصرية، بيروت، سنة٢٠٠٠م، ص٢٨٣.

(٨) القاموس المحيط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة١٩٧٧م، الجـــزء الأول (درج).

(٩) أساس البلاغة، تقديم د/محمود فهمى حجازى، الذخائرسنة٢٠٠٣م الهيئة العامة لقصور الثقافة، الجزء الأول (درج).

(١٠) تفسير الكشاف، دار الكتب العلميــــة، بــيروت ١٩٩٥، ط/١، الجـــزء الثانى، ص١٧٥.

(١١) ديوان ابن الرومى، تحقيق الدكتور حسين نصار، دار الكتب، القــــاهرة سنة٢٠٠٣م، ص٤٩٢.

(١٢) نفسه، ص٤٩٦

(١٣) المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر، لضياء الدين ين الأثـــير، قدمـــه وعلق عليه: د./أحمد الحوفى، ود./ بدوى طبانة، دار نهضــــة مصـــر

للطبع والنشر، ط/٢، القسم الثانى، ص٢٥٠.

(١٤) نفسه: ٢٥١.

(١٥) نفسه.

(١٦) نفسه: ٢٥١.

(١٧) نفسه: ٥٤-٢٥٥.

(١٨) كتاب "الطراز" للعلوى-الإمام يحيى بن حمزة- مراجعة وضبط محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية، بيروت، سنة ١٩٩٥م، ط/١، ص٣٣٧.

(١٩) نفسه.

(٢٠) نفسه، ص٣٤٣

(٢١) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخواجة، دار الغرب الإسلامى، بيروت سنة١٩٦٨ ص٦٣-٦٤.

(٢٢) فصول، مجلة النقد الأدبى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة٢٠٠٢م، ص٤٢.

(٢٣) نفسه، ص٤٤.

(٢٤) نفسه.

(٢٥) نفسه، ص٤٥.

(٢٦) إبراهيم عبد المنعم، بلاغة الحجاج فى الشعر العربى، شعر ابن الرومى نموذجا، مكتبة الآداب، القاهرة٢٠٠٧م، ط/١.

(٢٧) مجلة "عالم الفكر"، الكويت، سنة٢٠٠٨م، عدد/٤، مجلد/٣٦، ص١٢٧.

(٢٨) لسان العرب: حجج.

(٢٩) "عالم الفكر": مجلد/٢٨، عدد/٣، سنة٢٠٠٠م، ص٥٣.

(٣٠) نفسه: ٥٧.

(٣١) "عالم الفكر"، مجلد/٣٤، عدد/١ سنة٢٠٠٥م، ص٢٠٧.

بنية الاستدراج بين لغة الرسائل وبلاغة الحجاج

(١)

كان الدكتور تمام حسان يعرض للحجاج فى القرآن الكريم، وكـــان يقول:

(إذا كان الحوار طريقا من طرق الدعوة، فإنه قد يئول فـــى بعـض صوره إلى الاعتماد على الحجة والدليل، فأما الدليل فقد يساق مـــن خـلال المطالبة بالنظر فى الظواهر الكونية،.....،.....، وأما الحجة فلها شأن آخر إذ تتراوح المحاجة بين الدليل المنطقى والدليل الخطابى، ويأتى الفرق بينهما من أن الدليل المنطقى صورى يعتمد على مقدمات تأتى عنها نتائج ويأتى علـــى صورة معينة،....،.....

أما الدليل الخطابى فهو غير صورى، فلا أسلوب له إلا ما يناســب المقام، فللمستدل أن يعبر عنه بالاستفهام أو بالخبر أو بالشرط أو بأى نمـــط تركيبى شاء)[١]، وللدكتور"تمام حسان"عن المؤشرات الأسلوبية:

(إذا كان الأسلوب هو الطريقة المختارة للتعبير عـــن المعنـــى فـــإن لاختيار هذه الطريقة دون غيرها من الطرق الموصلة إلى هذا المعنى مقصدا معينا يقصد إليه صاحب الأسلوب يجعل العنصر المختار مؤشـــرا أسـلوبيا يشير إلى قصد ما) [٢]

وبهذا الفهم للدليل الخطابى و المؤشر الأسلوبى نبدأ القراءة فى بعض "نصوص معاوية"..

يقول المسعودى:

(وكان عمرو بن العاص انحرف عن عثمان لانحرافه عنه وتوليتـــه مصر غيره[٣]، فنزل الشام، فلما اتصل به أمر عثمان وما كان مـــن بيعـة

على، كتب إلى معاوية يهزه ويشير عليه بالمطالبة بدم عثمان،...،...، فبعث إليه معاوية، فسار إليه، فقال له معاوية:

ـ بايعنى

قال:

ـ لا والله لا أعطيك من دينى حتى أنال من دنياك.

قال:

ـ سل.

قال:

ـ مصر طعمة !

فأجابه إلى ذلك، وكتب له به كتابا) (٤)

فهؤلاء أربعة رجال، حاضران وغائبان، عمرو بن العاص ومعاوية، وعلى وعثمان، لكن النص يبدأ من مصر التى ضاعت وينتهى بمصر التى تعود، مصر هى "الدنيا" التى يقدمها معاوية ليستدرج بها صاحبه الذى يستدرجه هو أيضا إلى المطالبة بدم عثمان الذى "حرمه مصر"، ويبدأ المسعودى بفعل يؤكد أن دم عثمان ليس من هَمِّ ابن العاص الذى كان:

انحرف عن عثمان..

لانحرافه عنه..

وتوليته مصر غيره..

والخبر فى "وقعة صفين"، ثم هو بعد ذلك فى كتب التاريخ، وها هو سياقه فى "وقعة صفين":

(قال معاوية لعمرو:

ـ يا أبا عبد الله، إنى أدعوك إلى جهاد هذا الرجل الذى عصى ربه وقتل الخليفة وأظهر الفتنة وفرق الجماعة، وقطع الرحم.

قال:

ـ والله يا معاوية ما أنت وعلى بعكمى بعير، ما لــك هجرتــه ولا سابقته ولا صحبته ولا جهاده، ولا فقهه ولا علمه، والله إن له من ذلك حـدا وجدا، وحظا وحظوة، وبلاء من الله حسنا. فما تجعل لى إن شـايعتك علـى حربه، وأنت تعلم ما فيه من الغرر والخطر؟

قال:

ـ حكمك!

قال:

ـ مصر طعمة..

قال: فتلكأ معاوية) (٥)

هنا يستدرج معاوية صاحبه، وحجته، أن عليا:

ـ عصا ربه

ـ وقتل الخليفة

ـ وأظهر الفتنة

ـ وفرق الجماعة

ـ وقطع الرحم

وهذه خمسة يرد عليها عمرو بما يفوقها كما وكيفا، ويعلن أن حـرب على "غرر وخطر"، إنه يغلى السلعة أولا، يعلى من قدر على، يرجح كفتـه فى ميزان الفضل، ويهبط بمعاوية لتكون مشاركته ـ قـال: إن شـايعتك ـ غالية الثمن: مصر طعمة.

وفى وقعة صفين حديث آخر:

(قال له معاوية: يا أبا عبد الله، إنى أكره أن يتحدث االعرب عنك أنك إنما دخلت فى هذا الأمر لغرض الدنيا!!

قال: دعني عنك..

قال معاوية: إني لو شئت أن أمنيك وأخدعك لفعلت،

قال عمرو: لا لعمري، والله، ما مثلي يخدع، لأنا أكيس من ذلك)(٦)

ونمضي مع نصر ابن مزاحم:

(قال: فأنشأ عمرو يقول:

معاوي لا أعطيك ديني ولم أنل ... بذلك دنيا فانظرن كيف تصنع

فإن تعطني مصرا فأربح بصفقة ... أخذت بها شيخا يضر وينفع

وما الدين والدنيا سواء، وإنني ... لآخذ ما تعطي ورأسي مقنع

ولكنني أغضي الجفون، وإنني ... لأخدع نفسي والمخادع يخدع

وأعطيك أمرا فيه للملك قوة ... وإني به إن زلت النعل أضرع

وتمنعني مصرا وليست برغبة ... وإني بذا الممنوع قدما لمولع

قال:

ــ يا أبا عبد الله، ألم تعلم أن مصر مثل العراق؟ قال: بلى، ولكنها إنما تكون لي إذا كانت لك، وإنما تكون لك إذا غلبت عليا على العراق)(٧)

لا غرض لعمرو إلا مصر، ولا غرض لمعاوية إلا أن يزيح عليا، وبعمرو يمكن أن يحقق معاوية غرضه، وإذن هي مصر، أما أن معاوية:

(يكره أن يتحدث العرب أن عمرو بن العاص إنما دخل في هذا الأمر لغرض الدنيا) فكلام لا ينطلي على عمرو، يقول له: دعني عنك، هو رجل لا يخدع، والخداع من أول أدوات معاوية في استدراجه وحجاجه، ثم يأتي الشعر ــ المنحول ــ ليصور ابن العاص رجل دنيا همه الأعظم أن يعود إلى مصر.. ولا مصر إن لم تكن العراق في حوزة معاوية، ولا عراق إن لم يغلب عليا، ولا غلبة له على علي إلا بعمرو، ولا عمرو إلا: بمصر طعمة!!

هل كان المسعودى يدرك هذا وهو يبدأ الحكاية بانحراف عمرو عن عثمان الذى انحرف عنه بإبعاده عن مصر؟!!

* * *

بقيت رواية ابن عبد ربه، يقول:

(...،...،...،قال: علم معاوية والله إن لم يبايعه عمرو لن يتم له أمر، فقال له:

- يا عمرو، اتبعنى،

قال:

- لماذا؟ للآخرة؟ فوالله ما معك آخرة، أم للدنيا؟ فوالله لا كان حتى أكون شريكك فيها.

قال:

- فأنت شريكى فيها

قال:

- فاكتب لى مصر وكورها

فكتب له مصر وكورها، وكتب فى آخر الكتاب:

"وعلى عمرو السمع والطاعة"

قال عمرو:

- واكتب:

"إن السمع والطاعة لا ينقصان من شرطه شيئا"

قال معاوية:

- لا ينظر الناس إلى هذا.

قال عمرو:

- حتى تكتب!

قال: فكتب، والله ما يجد بدا من كتابتها،..،..وكتب عمرو إلى معاوية:

معاوى لا أعطيك دينى ولم أنل به منك دنيا، فانظرن كيف تصنع
وما الدين والدنيا سواء، وإننى لآخذ ما تعطى ورأسى مقنع
فإن تعطنى مِصْراً فأربح بصفقة أخذت بها شيخا يَضُرُّ وينفع) [٨]

وكان المسعودى قد اكتفى من هذا الشعر بقوله:

ـ معاوى..

ـ فإن تعطنى..

فهذا خبر واحد وروايات ثلاث: والسؤال:

ـ كيف يبنى معاوية خطابه؟

وكيف يستدرج عمروا؟

وأيهما يستدرج صاحبه؟

وكيف تبنى جملة الحجاج حوارا...واستفهاما؟

هناك مؤشر أسلوبى سوف نلتقى به عند معاوية، وهو هنا قوله (إنما دخلت فى هذا الأمر لغرض الدنيا)، وسوف يكرر هذا الأسلوب، وقد عقد عبد القاهر الجرجانى(ت٤٧١هـ أو ٤٧٤هـ) لهذا المؤشر بابا فى (دلائل الأعجاز)[٩]، ومثلها "ما وإلاَّ"، يقول عبد القاهر:

(يقول ناس من النحويين فى نحو قوله تعالى: ﴿ قُلْ إِنَّمَا حَرَّمَ رَبِّيَ الْفَوَاحِشَ مَا ظَهَرَ مِنْهَا وَمَا بَطَنَ﴾ (الأعراف: من الآية٣٣) إن المعنى: ماحرم ربى إلا الفواحش. قال: وأَصَبْتُ ما يدل على صحة قولهم فى هذا، وهو قول الفرزدق:

أنا الذائد الحامى الذمار، وإنما يدافع عن أحسابهم أنا أو مثلى)[١٠]

يقول عبد القاهر ناقلا كلام أبى على الفارسى:

(المعنى: ما يدافع عن أحسابهم إلا أنا أو مثلى)، ويمضى عبد القاهر إلى (ما..إلا) ليقول:

(اعلم إنك إذا قلت: "ما جاءنى إلا زيد"، احتمل أمرين:

-أحدهما: أن تريد اختصاص "زيد" بالمجئ وأن تنفيه عمن عداه، وأن يكون كلاما تقوله لا لأن بالمخاطب حاجة إلى أن يعلم أن "زيد" قد جاء إليك، ولكن لأن به حاجة إلى أن يعلم أنه لم يجئ إليك غيره.

والثانى: أنك تريد الذى ذكرناه فى "إنَّما"، ويكون كلاما تقوله ليعلم أن الجائى "زيد" لا غيره)[١١]

وقد أفاض عبد القاهر فى حديثه عن"القصر والاختصاص"، وهذا معاوية يكره لعمرو أن تقول العرب:

(إنما دخل فى هذا الأمر لغرض الدنيا)

ولا يفهم من هذا أن معاوية يدعو صاحبه إلى الآخرة التى هى خير وأبقى، إنما يبعده عن مصر، يستدرجه بعيدا عنها، يغريه بحديث "السمعة عند العرب"، لكن عمرا: لا يخدع مثله، ولعلنا نذكر أنه يرد على صاحبه بأسلوبه، فإن أقسم أقسم، وإن اشترط اشترط، وإن راوغ رواغ، وإن نسب إلى ابن أبى طالب قائمة سالبة ذَكَّرَهُ بكل ما هو موجب، بل إنه ينفى عن معاوية ما يثبته لعلى:

ما لك هجرته ولا سابقته ولا صحبته، إلخ...

* * *

وعند المسعودى عبارة أخرى لافتة، يقول:

(كتب إلى معاوية يهزه ويشير عليه بالمطالبة بدم عثمان)

وسأضع هذه العبارة فى مواجهة عبارة يذكرها ابن قتيبة فى "الإمامة والسياسة"، يقول:

(وذكروا أن عمرو بن العاص لما قدم إلى معاوية وعرف حاجته إليه باعده من نفسه، وكايد كل واحد منهما صاحبه، فقال عمرو لمعاوية:

ـ أعطنى مصر!

فتلكأ معاوية وقال:

ـ ألم تعلم أن مصر كالشام؟

قال:

ـ بلى، ولكنها إنما تكون لى إذا كانت لك، وإنما تكون لك إذا غلبت عليًا على العراق)[١٢]

هى مصر إذن وما دم عثمان إلا الطريق إليها، ولا يحق لعمرو أن يطلب دم عثمان، ليس إلا معاوية، فليكن معاوية سبيلا إلى دم عثمان الذى هو سقوط على الذى هو الحصول على مصر،

لكن: كيف يمضى معاوية؟ يقول المسعودى:

(يهز معاوية ويشير عليه)

وما كان معاوية ينتظر من يهزه، إنما كان يهز هو من يعينه على قتال على..

والهز فى لسان العرب: (تحريك الشيئ، وكل من خف لأمر وارتاح له فقد اهتز له)

وفى القرآن الكريم:

(وهُزّى إليك بجذع النخلة..

تساقط عليك رطبا جنيا..

فكلى واشربى..

وقَرِّى عينا...)

العين المستقرة بعد أن تأكل وتشرب، ولا أكل إلا أن يسقط الرطب، ولا رطب إلا بهز.. يقول الشاعر:

ألم تر أن الله قال لمريم ... وهُزّى إليك الجذع يساقط الرطب

ولو شاء أن تجنيه من غير هزه ... جنته، ولكن كل رزق له سبب)[١١]

وفى كتب الأدب ودواوين الشعراء نقرأ قولهم:

(وقال يمدحه ويهزُّه للسماح)

قال أشجع السُّلَمِّى للرشيد:

(إن لم أظفر منك ببغيتى فى هذا اليوم فلن أظفر بها، قال: وكيف؟ قل: لأنى مدحتك الشعر لا أطمع من نفسى ولا من غيرى فى أجود منه، فإن أنا لم أهزك فى هذا اليوم فقد حرمت منك ذلك إلى آخر الدهر. فقال: هات إذن نسمع، فأنشده،.....،.....، فلما بلغ هذين البيتين اهتز الرشيد وارتاح، وقال: هذا والله المدح الجيد والمعنى الصحيح)[١٤]

ويوصف الكريم باهتزازه للندى:

فتى أريحيا كان يهتز للندى ... كما اهتز من ماء الحديد قضيبُ[١٥]

وعند شوقى:

فى مهرجان هزت الدنيا به ... أعطافها واختال فيه المشرق[١٦]

وعند حافظ إبراهيم:

وتهزُّنى ذكرى المروءة والندى ... بين الشمائل هزة المشتاق)[١٧]

ولا تهز الريح الجبال، ولم يكن معاوية جبلا، إنما هو رجل يريد الحكم والخلافة. إن كتب التاريخ تحتفظ لمعاوية بكثير من صور المروءة والنخوة، لقد كان رجلا يعرف قدر الرجال، وكان يعرف قدر عَلِىّ، ولا نرى

عليا إلا "ثابتا" يحاول معاوية "مناوشته"، هو يعرف ما استقر في وجدان الناس لعَلىٍّ وآل البيت، ويعرف أن ليس إلى العبث بهذه الثوابت الراسخة المستقرة من سبيل إلاَّ أن "يستدرج" إليه الناس، أو يستدرجهم بعيدا عن عَلِيٍّ، يقول ابن قتيبة:

(وذكروا أن عبد الله بن أبى محجن الثقفى قدم على معاوية فقال:

ـ يا أمير المؤمنين، إنى أتيتك من عند الغبى الجبان البخيل ابن أبى طالب!!

فقال معاوية:

ـ لله أنت! أتدرى ما قُلْتَ؟...

أما قولك الغبى، فوالله لو أنَّ ألسن الناس جمعت فجعلت لسانا واحدا لكفاها لسان علىّ. وأما قولك أنه جبان فثكلتك أمك: هل رأيت أحدا قط بارزه إلا قتله؟ وأمَّا قولك إنه بخيل فوالله لو كان له بيتان أحدهما من تبر والآخر من تبن لأنفد تبره قبل تبنه.

فقال الثقفى:

ـ فعلام تقاتله إذن؟

قال:

ـ على دم عثمان، وعلى هذا الخاتم الذى من جعله فى يده جادت طينته وأطعم عياله وادخر لأهله.

فضحك الثقفى ثم لحق بعلى، فقال:

ـ يا أمير المؤمنين، هب لى يدى بجرمى، لا دنيا أصَبْتُ ولا آخرة

فضحك على ثم قال:

ـ أنت فيها على رأس أمرك، وإنما يأخذ الله العباد بأحد الأمرين)[١٨]

ها هو معاوية يجادل عن علي ويحفظ غيبته ولا يبخل عليه بما هو حقه، وها هو يحاور الثقفى فى حجاج كأنه من أنصار عليّ!!

لله أنت!

أتدرى ما قلت

أما قولك .. فوالله ..

وأما قولك ....فثكلتك أمك...

هل رأيت؟....

وأما قولك...فوالله...

وحين يبدهه الثقفى بسؤال مباغت:

(فعلام تقاتله؟)

يأتى فى صدر الجواب: (دم عثمان)، وبعده الدنيا صريحة حادة وقاطعة!!

* * *

ولقد كان بنو هاشم من الأجواد، لكن فلنقرأ عند الجاحظ فى البيان والتبيين:

(عن المدائنى قال: قال معاوية:

ـ إذا لم يكن الهاشمى جوادا لم يشبه قومه، وإذا لم يكن المخزومىُّ تَيَّاها لم يشبه قومه، وإذا لم يكن الأموىُّ حليما لم يشبه قومه.

فبلغ قولُه الحسنَ بن علىٍّ رضى الله تعالى عنهما فقال:

ـ ما أحسن ما نظر لنفسه! أراد أن تجود بنو هاشم بأموالها فتفتقر إلى ما فى يديه، وتزهى بنو مخزوم فتبغض وتشنأ، وتحلم بنو أمية فتحب)[١٩]

ويأتى هذا الخبر عند الثعالبى هكذا:

(ولما بلغ الحسن بن على رضى الله عنهما قول معاوية:

ــ إذا لم يكن الهاشمى جوادا والأموى حليما والعَّوامُى شجاعا والمخزومى تياها: لم يشبهوا آباءهم.

قال:

ــ إنه والله ما أراد النصيحة، ولكنه أراد أن يُفْنِيَ بنو هاشم ما بأيديهم فيحتاجوا إليه، وأن يحلم بنو أمية فيحبهم الناس، وأن تشجع بنو العوام فيقتلوا، وأن يتيه بنو مخزوم فيمقتوا)(٢٠)

إن السياق التاريخى ــ وهو متحامل على معاوية ــ يحرمه أن تقال فيه كلمة حق، وها هو الحسن بن على يعيدنا إلى ما كان بين معاوية وزياد، وما كان بينه وبين أبى هوذة ــ الغراب الأبقع: "الرجل داهية أريب"، يقول الكلام ويعنى به غير ظاهر معناه، يريد لهؤلاء جميعا أن يمارسوا أخلاقهم التى تفنيهم: الجود والتيه والشجاعة، وأن يبقى لبنى أمية الحلم؛ هذه قراءة الحسن بن على، فأى رجل كان معاوية لو صدق الحسن؟ وأى رجل كان الحسن لو صح فهمه لكلام معاوية؟!!

(٢)

نقرأ عند ابن قتيبة وابن عبد ربه هذه الرسالة:

(خرج معاوية إلى عَلِيٍّ يوم صفين، ولم يبايعه أهل الشام بالخلافة، وإنما بايعوه على نصرة عثمان والطلب بدمه، فلما كان من أمر الحكمين ما كان بايعوه بالخلافة، فكتب معاوية إلى سعد بن أبى وقاص يدعوه إلى القيام معه فى دم عثمان:

سلام عليك، أما بعد..

فإن أحق الناس بنصرة عثمان أهل الشورى من قريش * الذين أثبتوا حقه، واختاروه على غيره * وقد نصره طلحة والزبير * وهما شريكاك فى

الأمر والشورى، ونظيراك فى الإسلام * وخفت لذلك أم المؤمنيـــن * فـــلا تكرهن ما رضوا، ولا تردن ما قبلوا * فإنما نردها شورى بين المسلمين)[٢١]

ولن أورد ــ هنا ــ رد سعد على معاوية، وإنما أتأمل البداية والختام وما بينهما: فأما الختام فالشورى التى يشيع أنه يريدها، بل إنه يستخدم (إنما) التى استخدمها منذ قليل مع ابن العاص، ولعلنا نذكر الآن رسالة قريبة مـــن هذه بعث بها إلى عبد الله بن عمر، وقد أوردناها من قبل:

(أما بعد، فإنه لم يكن أحد من قريش أحب إلى أن يجتمع عليه الأمـــة بعـــد عثمان منك * ثم ذكرت خذلك إياه وطعنك على أنصاره فتغيرت لك * وقـــد هون ذلك على خلافك على على ومحا عنك بعض ما كان منك* فأعنـــا ــ رحمك الله ــ على حق هذا الخليفه المظلوم، فإنى لست أريد الإمارة عليـك* ولكنى أريدها لك * فإن أبيت كانت شورى بين المسلمين*)

فهذه رسالة من سبع جمل، أوردناها وسألنا: كيف بناهـــا معاويـــة؟ ورسالته إلى سعد بن أبى وقاص تنتهى هى أيضا بحديث الشورى، وهى فى سبع جمل أيضا: هل يمكن استبدال موضع جملة بموضع آخر؟

فلنقل أولا:

إن معاوية يستدرج (سعدا) ويقيم عليه الحجة:

يقول له:

ــ أنت من أهل الشورى الذين اختاروا عثمان فلماذا لا تنصره؟ لقـــد نصره طلحة والزبير وهما شريكاك فى الشورى، يُذَكِّرُه أنه واحد من ســـتة الشورى فلماذا تركها لعلى؟ ثم أى حرج فى أن يمضى سعد علـــى طريـــق تمضى عليها الآن أمُّ المؤمنين عائشة، يقول معاوية:

ــ وخَفَّتْ لذلك أم المؤمنين

والفعل "خفت" كان قريبا من الفعل "هز"، وها هو معاوية يهز سعدا، وكان عمرو يهز معاوية، ها هو عثمان المقتول ظلما يا سعد، وها هو طلحة والزبير، وها هى عائشة، وهاتان رسالتان أوليان، إلى سعد بن أبى وقاص وعبد الله بن عمر، يبدأ فيها بجملة لا يصلح غيرها لابتداء:

وكان ابن طباطبا (ت٣٢٢هـ) يرى أنه على الشاعر:

(أن يسلك منهاج أصحاب الرسائل فى بلاغاتهم وتصرفهم فى كتاباتهم، فإن للشعر فصولا كفصول الرسائل، فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه على تصرفه فى فنونه صلة لطيفة)[٢٢]

أما أبو هلال العسكرى (ت٣٩٥هـ) فقد ذكر ما قاله بعض الكتاب عن المبادئ:

(أحسنوا معاشر الكتاب الابتداءات فإنهن دلائل البيان)[٢٣]

ويقول ابن الأثير:(وحقيقة هذا النوع أن يجعل مطلع الكلام من الشعر أو الرسائل دالا على المعنى المقصود من هذا الكلام)[٢٤]

أما العلوى فيقول:

(ينبغى لكل من تصدى لمقصد من المقاصد وأراد شرحه بكلام أن يكون مفتتح كلامه ملائما لذلك المقصد دالا عليه، فما هذا حاله يجب مراعاته فى النظم والنثر جميعا، ويستحب التزامه فى الخطب والرسائل والتصانيف)[٢٥]

وفى كتاب "الخطابة" لأرسطو:

(الاستهلال هو إذن بدء الكلام، ويناظره فى الشعر المطلع، وفى فن العزف الافتتاحية، فتلك كلها بدايات كأنها تفتح السبيل إلى ما يتلو،...،... وينبغى فى الأقوال البرهانية أن يجرى التأليف هكذا: نبدأ بالتعبير عما نقصد إليه، ثم نسترسل، وكل الخطباء يلتزمون هذه القاعدة)[٢٦]

وعن خاتمة الكلام يقول أرسطو:

(لخاتمة الكلام أربعة أجزاء. إذ يجب عليك أن تجعل السامعين مائلين إليك ومستائين من خصمك، وأن تكبر أو تصغر الوقائع الأساسية، وأن تثير الانفعال المطلوب فى نفوس سامعيك، وأن تنعش ذاكرتهم)[٢٧]

ويضيف:

(فبعد أن تبين صدقك وعدم صدق خصمك، فإن الشيئ الطبيعى هو أن تثنى على نفسك، وتذم خصمك، وتكيف السامعين لمشيئتك. ويجب عليك أن تهدف إلى أحد الغرضين:

ـ أن تبرز أنك رجل فاضل

ـ وأن خصمك شرير)[٢٨]

فهل كانت بدايات معاوية وختاماته فى رسائله وفاء هذه الشروط؟ وهل بناها بناء يجعل من العبث أن يعاد بناؤها؟ يرى الباحث أن يعود إلى عبد القاهر الجرجانى-فى أسرار البلاغة-ليرى كيف تعرض لهذه الفكرة:

يقول عبد القاهر:

(ألا ترى إلى نحو قوله عز وجل:

﴿ إنما مثل الحياة الدنيا كماء أنزلناه من السماء فاختلط به نبات الأرض مما يأكل الناس والأنعام حتى إذا أخذت الأرض زخرفها وازينت وظن أهلها أنهم قادرون عليها أتاها أمرنا ليلا أو نهارا فجعلناها حصيدا كأن لم تغن بالأمس كذلك نفصل الآيات لقوم يتفكرون﴾ (يونس:٢٤) كيف كثرت الجمل فيه؟ حتى إنك ترى فى هذه الآية عشر جمل إذا فصلت. وهى وإن كان قد دخل بعضها فى بعض حتى كأنها جملة واحدة، فإن ذلك لا يمنع من أن تكون صور الجمل معنا حاصلة تشير إليها واحدة واحدة. ثم إن الشبه منتزع من مجموعها، من غير أن يمكن فصل بعضها عن بعض، وإفراد

شطر من شطر، حتى إنك لو حذفت منها جملة واحدة من أى موضع كان، أخل ذلك بالمغزى من التشبيه.

ولا ينبغى أن تعد الجمل فى هذا النحو بعد التشبيهات التى يضم بعضها إلى بعض، والأغراض الكثيرة التى كل واحد منها منفرد بنفسه، بل بعد جمل تنسق ثانية منها على أولة، وثالثة على ثانية. هكذا. فإن ما كان من هذا الجنس لم تترتب فيه الجمل ترتيبا مخصوصا حتى يجب أن تكون هذه سابقة وتلك تالية والثالثة بعدهما. ألا ترى أنك إذا قلت:

(زيد كالأسد بأسا، والبحر جودا، والسيف مضاء، والبدر بهاء،) لم يجب عليك ان تحفظ فى هذه التشبيهات نظاما مخصوصا؛ بل لو بدأت بالبدر وتشبيهه به فى الحسن، وأخرت تشبيهه بالأسد فى الشجاعة، كان المعنى بحاله. وقوله:

(النشر مسك والوجوه دنا نير وأطراف الأكف عنم)

إنما يجب حفظ هذا الترتيب فيها لأجل الشعر، فأما أن تكون هذه الجمل متداخلة كتداخل الجمل فى الآية، وواجبا فيها أن يكون لها نسق مخصوص كالنسق فى الأشياء إذا رتبت ترتيبا مخصوصا كان لمجموعها صورة مقررة. فلا)[٢٩]

هذا ما يراه عبد القاهر فى "الترتيب المخصوص على نسق"، وهو يذكر "الصورة المقررة للمجموع"، وكان قد أورد هذا التعبير ـ المجموع ـ فى حديثه عن الآية (٤٤) من سورة هود، يقول فى دلائل الإعجاز:

(وهل تشك إذا فكرت فى قوله تعالى:

﴿ وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ وَيَا سَمَاءُ أَقْلِعِي وَغِيضَ الْمَاءُ وَقُضِيَ الْأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْداً لِلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ﴾ (هود:٤٤) فتجلى لك منها الإعجاز، وبهرك الذى ترى وتسمع، أنك لم تجد ما وجدت من المزية

الظاهرة، والفضيلة القاهرة، إلاّ لأمر يرجع إلى ارتباطها هذه الكلم بعضها ببعض، وأن لم يعرض لها الحسن والشرف إلا من حيث لاقت الأولى بالثانية، والثالثة بالرابعة، وهكذا، إلى أن تستقر بها إلى آخرها، وأن الفضل تناتج ما بينها، وحصل من مجموعها)(٣٠)

يقول الدكتور محمد حسن عبد الله:

(لقد كان عبد القاهر مبدعا حقا فى تحليلاته، ولكن الاهتمام بالجزء يجذب الانتباه إلى حيوية المعنى، وهذا هو بالضبط ما فعله عبد القاهر، أما اكتشاف آفاق العمل الفنى فى تكوينه الشامل، فإنه يجذب الانتباه إلى مساحة المعنى ويضفى أهمية على الشكل، الذى ينبغى أن يكون حاضرا فى كل تقويم نقدى جاد، لأن العمل الفنى ــ فى النهاية ــ شكل يتكشف عن معنى)(٣١)

* * *

هل نعود بهذا إلى رسالة معاوية إلى سعد بن أبى وقاص؟

أم نمضى به إلى رسائل أخرى أهم وأطول بعث بها إلى على بن أبى طالب وابنه الحسن؟

* * *

(٣)

يقول معاوية فى رسالته إلى "سعد"

سلام عليك، أما بعد..

" فإن أحق الناس بنصرة عثمان أهل الشورى من قريش"

* أى قريش؟

ـ الذين أثبتوا حقه واختاروه على غيره.

* من المقصود بقوله (غيره)؟

- ليس إلا على بن أبى طالب

* لماذا؟

ـ لأن أهل الشورى ستة: على وعثمان وعبد الرحمن وطلحة والزبير وسعد..

فأما عثمان فقد قتل

وعَلِىٌّ هو الذى بويع

وعبد الرحمن بن عوف غير موجود

وسعد بن أبى وقاص هو المرسل إليه

* فمن بقى؟

ـ بقى طلحة والزبير..

من هنا كان مناسبا جدا أن يأتى ذكرهما فى الجملة الثانية حَتْماً.

ـ وقد نصره طلحة والزبير

* فمن غيره؟ هو عَلِىٌّ بالتأكيد..

هذا ما يصنعه ذكر طلحة والزبير فى الجملة السابقة، ولهما فعل فى الجمل اللاحقة:

ـ "وهما شريكاك فى الأمر والشـورى ونظـيراك فـى الإسـلام،
هذه حجة معاوية، قاعدة إطلاقه: يا سعد: أحق الناس بنصرة عثمـان أهـل الشورى من قريش، لماذا؟ لأنهم هم الذين أثبتوا حقه واختاروه ولم يختـاروا عليا الذى تميل إليه، ثم إن طلحة والزبير قد نصراه بوقوفهما ضد على يـوم الجمل، وهذان شريكاك فى الشورى واختيار عثمان، ولست يا سعد أفضـل منهما إسلاما.. وعلى ذكر طلحة والزبير وحربهما عليا يوم الجمل كان طبيعيا أن تأتى جملة "عائشة" رضى الله عنها:

ـ وقد خفت لذلك أم المؤمنين

هذا كله (خبر) يأتى بعد الإنشاء:

ـ (فلا تكرهن ما رضوا، ولا تردن ما قبلوا)

ثم تأتى جملة الختام لنفاجأ بمعاوية فى جملة الذيـن يعـود عليـهم الضمير:

ـ "فإنما نردها شورى بين المسلمين"

وليس:

فإنما يردونها ← هم (عائشة وطلحة والزبير)

أو:

فإنما تردونها ← أنتم أهل الشورى وعائشة

وإنما:

نردها ← نحن جميعا

إن معاوية سوف يختفى كثيرا خلف "أهل الشام" كمـا يختفـى الآن خلف "أهل الشورى"..

والسؤال:

هل يصح ما نقلناه عن عبد القاهر الجرجانى حالا عن الترتيب المخصوص والنسق والصورة المقررة للمجموع؟ أى جملة من جمل هذه الرسالة يمكن أن يستبدل مكان آخر بمكانه؟ هل يبدأ بخفة أم المؤمنين إلى نصرة عثمان؟ أيليق هذا؟ وهل كان ممكنا استهلال الرسالة بحديث الشورى التى تأتى دائما وسط الرسائل أو فى ختامها؟ إن معاوية يريد لسعد: ألا يكره ما رضى هؤلاء، وألا يرد ما قبلوا، وكان بليغا أن يأتى هذا آخر الرسالة بعد ذكر ما رضى به الآخرون وقبلوا.

هوامش وتعليقات بنية الاستدراج بين لغة الرسائل وبلاغة الحجاج

(١) البيان فى روائع القرآن، الهيئة العامة، القاهرة سنة ٢٠٠٣م : ٢/٩٦.

(٢) نفسه: ١٢٣.

(٣) انظر: "ولاة مصر" للكندى، ص٢٩ وما بعدها، ويروى المقريزى فى"الخطط"(١/١٨٢) تفاصيل عزل عمرو بن العاص وتولى عبد الله بن سعد، وكيف أن هذا الأخير جباها أربعة عشر ألف ألف دينار، وكان عمرو قد جباها اثنى عشر ألف ألف، فقال عثمان لعمرو بن العاص.

-يا أبا عبد الله درت اللقحة بأكثر من درها الأول.

قال: -أضررتم بولدها.

(٤) الخبر فى مروج الذهب: ٢/٣٩٠، وقعة صفين لنصر بن مزاحم (عبد السلام هارون)-دار المعارف، ط/٣ سنة ١٩٨١م، ص٣٧-٣٩ وانظر العقد الفريد :٤/٣٤٥.

(٥) وقعة صفين، سابق.

(٦) نفسه.

(٧) نفسه.

(٨) العقد الفريد، سابق.

(٩) دلائل الإعجاز، علق عليه محمود محمد شاكر، المدنى بالقاهرة ودار المدنى بجدة، ط/٣ سنة ١٩٩٢م، ص٣٢٨ وما بعدها.

(١٠) نفسه.

(١١) نفسه، ص٣٢٧.

(١٢) الإمامة والسياسة: ١/٨٢.

(١٣) "ثمار القلوب فى المضاف والمنسوب" للثعالبى، تحقيق محمد أبوالفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة: سنة١٩٨٥م، ص٥٩٠.

(١٤) طبقات الشعراء لابن المعتز(ت٢٩٦هـ) تحقيق عبد الستار أحمد فراج دار المعارف، ط/٤ ص٢٥١.

(١٥) الأصمعيات (شاكر وهارون)، دار المعارف، الأصمعية /٢٥ ص٩٧ لكعب بن سعد الغنوى.

(١٦) أجمل ما كتب أمير الشعراء، الهيئة العامة للكتاب، سنة٢٠٠٢م، ص٩٠.

(١٧) أروع ما كتب شاعر النيل، الهيئة العامة ١٩٩٥م، ص١٢٣.

(١٨) الإمامة والسياسة: ٩٥/١.

(١٩) البيان و التبيين: ٦١/٤.

(٢٠) ثمار القلوب /١١٧.

(٢١) الإمامة والسياسة: ٨٤/١-والعقد الفريد: ٣٧/٤.

(٢٢) عيار الشعر-تحقيق محمد زغلول سلام- منشأة المعارف، الإسكندرية- سنة/١٩٨٤، ص٤٤.

(٢٣) كتاب الصناعتين، حققه الدكتور/ مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط/٢ سنة ١٩٨٤-ص٤٨٩.

(٢٤) المثل السائر: ٩٦/٣.

(٢٥) الطراز/٣٠.

(٢٦) كتاب الخطابة (فن الخطابة لأرسطو طاليس) ترجمه وعلق عليه، الدكتور/عبد الرحمن بدوى، دار الشئون الثقافية العامة-وزارة الثقافة والإعلام، بغداد سنة١٩٨٦م، ط/٢، ص٢٣٥.

(٢٧) نفسه/٢٢٥.

(٢٨) نفسه.

(٢٩) أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، المدنى بالقاهرة وجدة، ط/١ سنة١٩٩١م، ص١٠٩-١١٠.

(٣٠) دلائل الإعجاز، ص٤٥.

(٣١) اللغة الفنية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥، ص٢٤.

رسائل معاوية إلى على وابنه الحسن

(١)

عمدة الحجاج عند الأمويين أن"عثمان رضى اله عنه" قتل مظلومـــا، ولا سلم إلا أن يأتى "على" بقتلة عثمان أو: القتال، ثم تكون" شـــورى بيـن المسلمين"، على أن ابن قتيبة يمنحنا نصا مفيدا هنـــا، يقــول فـــى (عيــون الأخبار(١/٥-٦)):

(روى الهيثم عن ابن عياش عن الشعبى، قال: أقبل معاوية ذات يـوم على بنى هاشم فقال:

ــ يا بنى هاشم، ألاَ تُحَدِّثونى عن ادِّعائكم الخلافة دون قريـــش بـم تكون لكم؟ أبا لرِّضا لكم؟ أم بالاجتماع عليكم دون القرابة؟ أم بالقرابـــة دون الجماعة؟ أم بهما جميعا)، ولا ينتظر معاوية الإجابة، إنه لا يسأل، هو يطرح وجوها يعرف كيف ينقضها ويوهى حجتها، يقول:

(فإن كان هذا الأمر بالرضا والجماعة دون القرابة فلا أرى القرابـــة أثبتت حقا ولا أسَّسَتْ مُلْكا..

وإن كان بالقرابة دون الجماعة والرضا فما منع العبَّاس عَمَّ النَّبى ﷺ ووارثه وساقى الحجيج وضامن الأيتام أن يطلبها وقد ضمن له أبو سفيان بنى عبد مناف)

هو يخاطب بنى هاشم، وأبو سفيان ــ أبوه ــ كبير بنى عبد منـــاف، وللعباس صفات تجعله كبير بنى هاشم ليزيح ابن أبى طالب:

(عم النبى ــ وارثه ــ ساقى الحجيج ــ ضامن الأيتام)

هذا ليس من أجل عيون العباس، إنما يعنى عليًّا واسمعى يا جـــارة: العباس هو الوريث، لكن هناك ما ينغص على العباس حين يطلب الخلافة:

إنهم بنو عبد مناف، لكن لا بأس، هناك ابو سفيان يضمنهم لصاحبه العباس، لقد كان أبو بكر أفضل من عمر، وكان عمر أقوى، وقال عمر لأبى بكر يوم السقيفة (قوّتى لك مع فضلك)، وللعباس مع فضله فى بنى هاشم قوة أبى سفيان فى بنى عبد مناف.. هل يُحَرّضُ بنى العباس؟ يستدرجهم؟:

(وإن كانت الخلافة بالرضا والجماعة والقرابة جميعا فإن القرابة خصلة من خصال الإمامة لا تكون الإمامة بها وحدها وانتم تدعونها بها وحدها).

ها هو يسقط أهم دعائم الحجة الأخرى، المناهضة، التى هى القرابة من رسول الله ﷺ، تلك التى اعتمد عليها "المقداد" فى حديث سابق، القرابة خصلة من خصال وليست كل شيئ..

ثم يأتىِ هذا الأسلوب: "ولكنا نقول".. فأوّلا هو يستدرك على ما يذهب إليه بنو هاشم، وثانيا يقول (نحن)، يقول الدكتور محمد عبد المطلب:

(ومع المراوغة تتحرك خطوط الدلالة فى اتجاهات متعاكسة، حيث تسلك فى حركتها مسلكا معينا، ثم تعدل هذا المسلك جزئيا أو كليا، أو ترتد عنه تماما، وهنا تلجأ الصياغة إلى الاستعانة ببعض الأدوات المعينة لمساعدتها فى هذا التحرك المتعدد الاتجاهات، مثل "لكن" الاستدراكية، و"إذا" الفجائية، و"أم" المنقطعة، و"بل" الإضرابية، وبيد وحاشا وخلا وعدا وإلاّ، وغيرها من الأدوات التى حفظت لها اللغة قدرتها على تحويل المعنى أو إلغائه)[1]

ويقول معاوية:

(ولكنا نقول: أحقُ قريش بها من بسط الناس أيديهم إليه بالبيعة عليها، ونقلوا أقدامهم إليه للرغبة، وطارت إليه أهواؤهم للثقة، وقاتل عنها بحقها فأدركها من وجهها.

إنَّ أمركم لأمر تضيق به الصدور؛ إذا سُئِلتُمْ عَمَّن اجْتُمع عليه من غـــيركم قلتم حق، فإن كانوا اجتمعوا على حَقٍّ فقد أخرجكم الحـــق مـــن دعواكـــم. انظروا: فإن كان القوم أخذوا حقكم فاطلبوهم، وإن كانوا أخذوا حقهم فسلموا إليهم، فإنه لا ينفعكم أن تروا لأنفسكم ما لا يراه الناس لكم. فقال ابن عباس: ...، ...، ...)

هذه طريق الرجل، ومعه أهل الشام الذيـــن يقـــول عنـــهم الجـــاحظ والثعالبى: (أهل الشام مخصوصون بطاعة السلطان من بين جميع البلـــدان، وبهم يضرب المثل فى الطاعة والمتابعة، وإنَّما وريت زناد معاويـــة بـــهم، وكثيرا ما كان يقول:

أُعِنْتُ على عليٍّ بأربع:

ـ كُنْتُ رَجُلاً كتوماً وكان ظهرة.

ـ وكنْتُ فى أطوع الجند وأصلحه ـ يعنى أهل الشام ـ وكان فـــى أعصى الجند وأخسه ـ يعنى أهل العراق) (ثمار القلوب ـ ٥٤٦، والبيـــان ١١٥/٢).

وخلف أهل الشام يقف معاوية، (لقد كانوا كالحبل الذى هو وصلة بين الرشاء والدلو، ذلك الذى التقينا به عند الثعالبى فى مادة (درج)، كان معاويـــة يستدرج بالتى هى أخفى وأصوب، من الإصابة، وليس ضروريا أن تكـــون من الصواب..).

(٢)

وردت رسالة معاوية إلى على فى (الكامل) و"الإمامة والسياسة" و"وقعة صفين" و"العقد الفريد":

(وذكروا أن معاوية كتب إلى عليٍّ:

*أمَّا بَعْدُ، فلعمرى لو بايعك القوم الذين بايعوك وأنت برئ من دم عثمان، كنت كأبى بكر وعمر وعثمان رضى الله عنهم.

*ولكنك أغريت بعثمان المهاجرين وخذلت عنه الأنصار، فأطاعك الجاهلن وقوى بك الضعيف.

*وقد أبى أهل الشام إلا قتالك حتى تدفع إليهم قتلة عثمان، فإن دفعتهم كانت شورى بين المسلمين.

*وقد كان أهل الحجاز الحكام على الناس وفى أيديهم الحق، فلما تركوه صار الحق فى أيدى أهل الشام.

*ولعمرى ما حجتك على أهل الشام كحجتك على أهل البصرة، ولا حجتك عَلَيَّ كحجتك على طلحة والزبير، لأن أهل البصرة بايعوك ولم يبايعك أهل الشام، وإن طلحة والزبير بايعاك ولم أبايعك.

وأما فضلك فى الإسلام، وقرابتك من النبى ﷺ، فلعمرى، ما أدفعه ولا أنكره)[٢]

قالوا: فكتب إليه عليّ: (المصادر نفسها).

(أما بعد، فقد جاءنى منك كتاب امرئ ليس له بصر يهديه ولا قائد يرشده، دعاه الهوى فأجابه،وقاده فاستقاده.

زعمت أنك إنما أفسد عليك بيعتى خطيئتى فى عثمان، ولعمرى ما كنت إلا رجلا من المهاجرين؛ أوردت كما أوردوا، وأصدرت كما أصدروا، وما كان الله ليجمعهم على ضلال، ولا ليضربهم بهم بالعمى، وما أمرت فيلزمنى خطيئة عثمان، ولا قتلت نيلزمنى قصاص القاتل.

أما قولك،....،....،....،

وأما قولك،.....،.....،

وأما تمييزك،.....،....،

وأما ولوعك،....،.....،.....،....،

وأما فَضلى فى الإسلام: وقرابتى من رسول الله ﷺ، وشـــرفى فـــى قريش، فلعمرى لو استطعت دفعه لدفعته).

* * *

فهذا نص من جملتين، جملة معاوية التى هى رَدٌّ عَلَى رسالة ســبقت من عَلِىٍّ يطالبه فيها بالبيعة، وجملة عَلِىٍّ، هما رسالتان تصنعان نَصًّـــا، إن معاوية يضع أمامه رسالة على ويرد، فيصل رَدُّهُ عليًّا الذى يضع الرَّدَّ أمامه ويرد، والذى أضعه "أولا" بين يدى هذه الرسائل تحذير ساقه "الدكتور حسـين نصار" فى دراسة له عن المراسلات فى العصر الأموى، يقول:

(وقد أدت الفتنة العثمانية إلى فرقة المسلمين، وبدء المذاهب السياسية والدينية كالأمويين والعلويين والخوارج، والأمر الذى يؤسف له أن بعـــض رجال هذه المذاهب لجأ إلى الكذب على رؤسائهم ورؤساء خصومهم، مـــن أجل الدعوة لآرائهم وتفنيد آراء مخالفيهم.

وانتشر هذا الفعل الذميم حتى شمل كل فنون القول عند المســلمين، فصرنا نجد الرسالة التى لا نشك أنها واحدة، ترد فى مصدريـــن مختلفيـــن، ومتغايرة تغايرا كبيرا، بل وضعت رسائل فى عصور متأخرة ونسبت إلـــى رجال من العصر الذى أتحدث عنه زورا)[٣]

وقد سبق أن حذرنا الدكتور"يوسف خليف" فى حديثه عن الشعر فى الكوفة لهذا العصر، لكن ورود هذه الرسائل بصيغة ثابتة فى مصادر كثـيرة يجعلنا نطمئن إلى صدق صدورها عن أصحابها الذين تنسب إليهم..

* * *

ماذا يقول معاوية؟

المتأمل فى رسالة معاوية رضى الله عنه، يكتشف أنه جعلها ثلاث جمل أساسية؛ تحمل كل جملة فكرة عامة، وأن كل جملة تتحل بدورها فى مجموعة من الجمل الفرعية؛ تحمل كل منها فكرة فرعية، والعلاقة بين هذه الجمل كلها ـ أساسية وفرعية ـ تصنع رسالة معاوية فى ضوء ما فهمناه ـ عن عبد القاهر ـ من فكرة "الترتيب المخصوص داخل نسق يمنح المجموع معنى أو صورة مقررة"، أو: فى جملة:

(فكرة أن الشكل يتكشف عن معنى)

* * *

وبصيغة "الامتناع" يبدأ معاوية، يستهل، هذا اختياره للبداية، "والاختيار" مبحث أسلوبى أكيد[٤]، وقد كان معاوية مستعدا ـ هكذا يحاول أن يبدو ـ أن يرضى عليًا خليفة للمسلمين بعد عثمان، وكان مستعدا أن يتعامل معه كما تعامل المسلمون مع أبى بكر وعمر وعثمان، وأن يحترم مبايعة القوم الذين بايعوا عليا، ولكن بشرط واحد، واضح وقاطع وصريح:

(أن يكون علىٌّ بريئا من دم عثمان)

ولكن براءة علىٍّ امتنعت ـ فيما يرى معاوية ـ فامتنع الرضا به والتعامل معه كأبى بكر وعمر وعثمان، الخلفاء السابقين.

شيئ ما حدث، شيئ ما جعل الأمور لا تمضى على طبيعتها، شيئ حدث الآن وهو لم يحدث عند اختيار أبى بكر وعمر وعثمان، شيئ ما جعل الخط المستقيم لم يعد مستقيما، والنظام لم يعد نظاما، هذا الشئ هو عدم براءة على من دم عثان، تورطه فى دم عثمان..

ولقد كان هناك سياق آخر ممكن:

(لو بايعك القوم الذين بايعوك وأنت برئ من دم عثمان، كنت خليفة مرضيا) ــ مثلا ــ دون ذكر السابقين، أبى بكر وعمر وعثمان. إن التلويح بذكر الراشدين السابقين يجعل الخلفاء"حتى الآن" فريقين:

*فريق لم تشبه شائبة، وهم ثلاثة مضوا،

*وفريق شابته الشوائب، هو أنت يا على

ولقد كان معاوية يصوغ منطقه وكان يصنع مقدماته ليفرض نتائجه "وخطابه الحجاجى":

لقد كان من الممكن أن يكون على خليفة شرعيا؛ أى شئ يمنع؟. أليس مسلما؟ ومن قريش؟ وصحابيا ؟ ومن ستة الشورى، وله فضله وشوفه وقرابته وسبقه وهجرته، معاوية لا يعترض على حق على فى الخلافة كأبى بكر وعمر وعثمان، هو رجل موضوعى عدل، وهو لا يكره عليا ولا يحقد عليه ولا يحسده أن بايعه الذين بايعوه: كل ما فى الأمر أن هناك مانعا شرعيا يجعل عليا غير مستحق لهذا المنصب واللقب، صحيفة على الآن ليست بيضاء، على صاحب هذه الأفضال كلها والألقاب كلها متورط فى "دم الخليفة السابق"، على الأقل هو ليس بريئا من دم عثمان!!

ولا أحد يقر بالخلافة أو يتركها لرجل قتل الخليفة السابق، أو شارك فى قتله، أو أغرى به، أو حرض عله، أو سكت عنه، أو رضى به. على نفسه يرفض هذا، هذا هو الإسلام شرعا ولا أحد ينكره. وهذه هى النتيجة التى يسعى إليها معاوية، غايته ومقصوده الذى يود الوصول إليه: "العائق الشرعى"، هو يود أن يضع أمام على العراقيل التى تنغص عليه وتفسد الأمر كله، وإذن فليكن "العائق الشرعى" المقدمة التى يخطط للصعود إليها، وهذا هو القانون الذى صاغه على أرضية الامتناع: امتناع شرعى إسلامى جلب الامتناع النحوى فى جملة شرط هى غاية فى الإيجاز والدقة، والرشاقة، تاتى

فى صدارة الرسالة استهلالا يعلن عن الغرض منها، ويتكرر فيها اسم الخليفة المقتول ظلما عثمان، فيما ينبه ما يسميه أهل البديع: "رد الأعجاز على الصدور"، يقول معاوية:

*" لو بايعك القوم الذين بايعوك:

وأنت برئ من دم عثمان

*كنت كأبى بكر وعمر ← وعثمان

رضى الله عنهم

* * *

وبالإضافة إلى السخرية التى فى جملة "القوم الذين بايعوك"، تبرز جملة الحال (وأنت برئ من دم عثمان).

هما جملتان: تصح الثانية بصحة الأولى؛ لابد أن يثبت تورط على فى أمر عثمان ليثبت أنه لا يستحق الخلافة كأبى بكر وعمر وعثمان.

ويأتى معاوية ــ رضى الله عنه ــ داخل الجملة الشرطية؛ بجملة أخرى صغيرة، هى جملة الحال، وهى مندسة داخل الجملة الشرطية، وهى على صغرها بيت القصيد:

"وأنت برئ من دم عثمان"

يقول:

ــ لو بايعوك حال كونك بريئا من دم عثمان....

إن الاعتراض ليس على البيعة، ولا هو على من بايعوا، إنما هو على آخذ البيعة المستفيد منها الصاعد بها إلى كرسى الخلافة، بل إن الاعتراض ليس على شخص عَلِىٍّ مطلقا، بل على حاله عند المبايعة!!

ونحن نعرف المنطق، أو بعض شيئ عنه، إنه نتائج تصح بصحة مقدماتها، لقد صَحَّتْ بيعة الخلفاء السابقين، لم يقتل أحد منهم، ولم يأت ما

يخل بشروط البيعة، حتى عثمان المتهم صراحة من الثائرين عليه، ولكى يخرج عليا من زمرة الراشدين الشرعيين، كان لابد أن يثبت معاوية"المقدمة الأولى، التى هى انعدام البراءة من دم عثمان:

(*ولكنك أغريت بعثمان المهاجرين..

*وخذلت عنه الأنصار.)

فهذه "ولكن" التى التقينا بها من قبل، والتى هى (من الأدوات التى احتفظت لها اللغة بقدرتها على تحويل المعنى أو إلغائه)، ولا يريد معاوية إلا هذا: أنت يا على لم تكتف بتحريض المهاجرين، ولكنك منعت الأنصار أن يدافعوا عن عثمان، لست كما تقول بريئا من دمه، ولكنك أغريت وخذلت..

وهنا نلاحظ أن معاوية ـ أو من كتب رسالته ـ قد استخدم هذين الفعلين: "أغريت..خذلت"، ونلاحظ التضعيف الذى فى الفعل الثانى، وهو تضعيف يدل على المجهود الذى بذله على ليمنع الأنصار أن ينصروا عثمان، وفى القرآن الكريم (وغلقت الأبواب)، هى أبوب كثيرة وجهد كبير فى إغلاقها..

ثم إن "الإغراء" لا يحتاج إلى مجهود عنيف، يكفى أن يسكت على أو أن يغضى فيثور المهاجرون على عثمان، أما هؤلاء الذين يحملون أسلحتهم، أو يفكرون أو يبدون رغبة، أو يخشى أن ينهضوا لنصرة الخليفة أو حمايته، أو حتى يستنكروا ما حدث له، هؤلاء يحتاجون جهدا جهيدا لتمنعهم أن يفعلوا شيئا أو يقدموا على شيئ، وهنا "يختار" معاوية "التضعيف":

"وخذلت عنه"

أنت يا على: أغريت به ← دفعت فى اتجاهه.

وخذلت عنه ← دفعت بعيدا عنه.

فمن هؤلاء الذين أغريتهم به؟. ومن هؤلاء الذين خذلتهم عنه؟ وأى جمال فى هذه المقابلة التى صدرت عن رجل واحد تجاه رجل واحد بمفعولين هما المهاجرون والأنصار يصنعان مقابلة أخرى بين الهجوم على.. والانصراف عن؟!! هل كان كتاب الرسائل فارغى البال ليلحظوا هذا الجمال وهم (يؤدبون النص التاريخى):

أغريت	بعثمان	المهاجرين
وخذلت	عنه (عن عثمان)	الأنصار

أكان يصح ـ أولا ـ أن يتكرر عثمان فى الجملة الثانية؟ هذا ليس من البلاغة، والحذف هنا يمنح الضمير جمالا، ولا يصح أن يتكرر هنا اسم عثمان كما تكرر فى جملة الاستهلال، إن الخلافة التى هى أصل هذا الصراع كله لا تذكر باسمها، إنما يشار إليها بضمير يدل عليها ولا ينصرف إلى غيرها..

وثانيا:

كان السياق المألوف الذى عدل[5] عنه معاوية:

*أغريت المهاجرين ←بدم عثمان

*وخذلت الأنصار ← عنه

فهل يؤجل ذكر عثمان أم يؤجل ذكر الذين أغراهم على وخذلهم؟

إن البلاغيين يرون البلاغة فى كل خروج أو عدول أو انحراف عن النسق المثالى المألوف، والبعض يرى أن التقديم والتأخير يأتيان أحيانا من أجل الموسيقى والتوازن الصوتى لا أكثر، ويطرح ابن الأثير القضية فى الجزء الثانى من "المثل السائر"، ويختار قوله تعالى فى سورة "الحاقة" ﴿ خذوه فغلوه، ثم الجحيم صلوه﴾ (٣٠، ٣١)، فهل كان يقال:

"خذوه فغلوه، ثم صلوه الجحيم"؟ وهل تقدم المفعول تقدم بلاغي حتما[٦].

على أن هناك من يرى قيمة بلاغية وراء اختيار صياغة غير مألوفة، يقول الدكتور/عبد الواحد علام، تحت عنوان:"تنوع طرق التعبير":

(إذا كان البلاغيون قد راعوا ــ في خروج الخبر عن مقتضى الظاهر ــ حال المخاطب أو السامع، أو بعبارة أخرى حال المتلقي، وفقا لاعتدادهم الكبير بضرورة مطابقة الكلام لمقتضى الحال، فإن ثمة خروجا من نوع آخر لا ينشأ من مراعاة حال المتلقي ــ سامعا كان أو قارئا ــ بل ينشأ من أمور يتطلع المبدع إلى تحقيقها، وحينئذ يلجأ إلى الانحراف بالأسلوب عما يقتضيه التركيب العادي المألوف، لأنه يرى في هذا الانحراف تحقيقا لأغراض لا يحققها نمط التركيب الذي يسير وفقا للقواعد المقررة)[٧]

وها هو "معاوية" يبدهنا بهذا الانحراف، وفي كتب البلاغة احتفاء ظاهر بأهمية بلاغيه للتقديم، ولقد أتى معاوية بفعل عَلِيٍّ: "أغريت"، ثم أتى بدم عثمان، وبعده يأتي المفعول: المهاجرين، أكان معاوية ــ أو كاتب الرسالة ــ يعرف أنه تعدى بفعل عَلِيٍّ إلى عثمان قبل أن يتعدى به إلى مفعوليه: المهاجرين و الأنصار؟.

ولعلَّ معاوية في قرارة نفسه يعرف براءة عَلِيٍّ ويُقِرُّ بها، لكنها اللغة، القضية التي أمامنا الآن قضية تصنعها اللغة، وليست ــ فقط ــ قضية يقدمها التاريخ الحقيقي للأشياء، إن معاوية هنا يقدم ويؤخر، ويضبط المقدمات ليضمن النتائج، إن عثمان في بناء الجملتين ــ يضيع بين عَلِيٍّ الذي أغرى وخذل، والمهاجرين والأنصار الذين استجابوا للإغراء والتخذيل.

* * *

ويقول:

*فأطاعك الجاهل..

*وقوى بك الضعيف..

يؤخر الفاعل ويفصل بينه وبين الفعل بالمفعول مرة، وبالجار والمجرور مرة أخرى، وكأنما الجاهل لم يطع إلا عليا، أو أن عليا لا يطيعه إلا الجاهل، كما أنه لولا على ما قوى الضعيف. لقد كان من الممكن أن يقول:

*فأطاع الجاهل ← أمرك

وقوى الضعيف ← بك

لكن تأخير الفاعل ـ الجاهل والضعيف ـ يجعل عليا ـ المفعول المقدم ـ سبب الطاعة والقوة، هو الذى أغرى المهاجرين، وهو الذى خذل الأنصار، وهو الذى أمر الجاهل فأطاعه الجاهل، وهو الذى قوى الضعيف فقوى به الضعيف.

ولسوف نلتقى ـ فيما يأتى من الرسائل ـ بهذا الانحراف، وسيجمع الدارسون على أن السياق التقليدى المثالى المألوف لا يقدم شيئا ذا بال، يقول الدكتور/ شكرى عياد:

(والكتابة الفنية تتطلب من الكاتب أن يفاجئ قارئه من حين إلى حين بعبارة تثير انتباهه حتى لا تفتر حماسته لمتابعة القراءة، أو يفوته معنى يحرص الكاتب على إبلاغه إياه، ...،...،...، كذلك رسائل اللغة التى يراد بها جذب الانتباه إنما تحدث ذلك بفضل ما فيها من المفاجأة، أو الخروج على سياق الكلام العادى، أى بفضل ما فيها من الانحراف.)(٨)

* * *

الجملة الثانية

كان من الممكن أن يكتفى معاوية باتهام على، وأن يتحلل من بيعتـه، مثيرا هذا الدخان الكثيف الذى يمهد له الانفراد بالشام أميرا، أو خليفـــة، أو واليا ينتظر الخليفة الجديد، أو حتى ملكا إن أراد ، كل شـيئ ممكـن ، وأى شيئ متاح، وجند الشام يأخذون أعطياتهم، وهم لا يفرقون بين الناقة والبعير، يطيعون معاوية ولا يعرفون عليا ولا قرابته!!

لكن معاوية يطمح إلى ما هو أغلى وأحلى:

أن يقضى على خصمه قضاء تاما ونهائيا الآن وغدا وبعد غد، وإلـى الأبد.

*ليس إلا أنا

وإذن:

*ليس إلا أن يبتعد على

وإذن لا شيئ إلا القتال، فهل يعلنها صراحة؟

يقول:

(وقد أبى أهل الشام إلا قتالك حتى تدفع إليهم قتلة عثمان، فإذا دفعتهم كانت شورى بين المسلمين)

*أولا:

يقول الزمخشرى فى قوله تعالى (الإسراء٨٩):

﴿ فأبى أكثر الناس إلا كفورا ﴾

(أبى: متأول بالنفى، كأنه قيل: فلم يرضوا إلا كفورا)[٩]

نحن أمام جملة فيها فعل وفاعل والمفعول محذوف، ثم نجد أنفســـنا أمام مفعول لا فعل له

(وقد أبى أهل الشام......

....إلا   قتالك)

وعلى كلام الزمخشرى:

لم يرض أهل الشام ← أى شيئ

ورضوا ← قتالك

إن المفعول المحذوف مرفوض فى الواقع يأباه أهل الشام، غاب عن تفكيرهم واحتمالات اختيارهم فغاب عن موضعه فى جملة النحو، وال ذى بعد "إلاَّ" هو اختيارهم الوحيد: هل يعكس هذا:

(ليس إلا أنا ← ليس إلا إبعاد على)

إن معاوية ــ هو أيضا ــ يغرى أهل الشام، هم الذين اختاروا، بل إنهم لم يختاروا إلا قتال على، (هم الذين ولست أنا...).

*وثانيا:

أهل الشام ليسوا مغرمين بالقتال حبا فى القتال، وإنما أخذا بثأر عثمان.

وثالثا:

صيغة (قتلة) غير صيغة (قاتلى)، إن "فعلة" أعنف من "فاعلين"، وفى القرآن الكريم (أولئك هم الكفرة الفجرة).

إن أسلوب القصر القائم على الاستثناء من عموم النفى يمنح معاوية كل ما يريد، الاختفاء وراء أهل الشام وإبقاء التهمة عالقة فى رقبة على: (حتى تدفع إليهم قتلة عثمان)، وهو-أيضا- أسلوب يجعلنا نبحث عن المفعول المحذوف الذى قبل "إلا" لنفهم المفعول المذكور بعدها، (وحده القتال فلا تشغل نفسك بغيره)

* * *

ثم يأتى ختام الجملة:

ولقد كنا نتوقع: (وقد أبى أهل الشام إلا قتالك حتى تدفع إليهم قتلة عثمان، فإن دفعتهم كنت خليفة كأبى بكر وعمر وعثمان رضى الله عنهم) ولماذا؟

لأن معاوية قال فى البداية:

(لو بايعك القوم الذين بايعوك وأنت برئ من دم عثمان، كنت كأبى بكر وعمر وعثمان)، هذا فى أول الرسالة، وهذا استدراج واضح، لكنه بعد أن قال: "ولكنك" ظهر الخفاء، إن دفع القتلة لا يعنى البراءة، إنما يعنى أن يعود الأمر إلى ما كان عليه (بعد قتل عثمان وقبل مبايعة على)، أى الوقت الذى لا خليفة للمسلمين فيه، وهنا يبرز حديث الشورى، وقد بقى من الشورى على وطلحة والزبير وسعد...

إن الوقت الذى بويع فيه لعلى لا يصلح ــ عند معاوية ــ لأخذ البيعة، هناك دم مراق وحق معلق، والمتهم معروف، وإذن لا صحة لبيعة، الدم أولا، ثم البراءة، ثم الأمر شورى بين المسلمين: هذا حكم أهل الشام.

فإن قيل لمعاوية:

ومن هم المسلمون الذين تكون الخلافة شورى بينهم؟

كانت الإجابة:

ــ أهل الشام

فإن اعترض أحد فإنه لا يعدم حجة ولا منطقا كمنطق الجملة الأولى:

-إنه لا يعترض على أهل الحجاز.

-ولا يجامل أهل الشام.

-إنما هو رجل ينشد الحق.

-والذى يعرف الحق هو الذى يحكم بين الناس:

(وقد كان أهل الحجاز الحكام على الناس وفى أيديهم الحق، فلما تركوه صار الحق فى أيدى أهل الشام).

فى الجملة الأولى كانت "البراءة من دم عثمان" هى (رمانة الميزان) فى منطق معاوية، ورمانة الميزان هنا فى هذه الجملة هى "الحق"، ولقد كان هذا الحق فى أيدى أهل الحجاز وبه يحكمون، لقد كانوا الحكام على الناس بالحق لا لكونهم أهل الحجاز، ولا لأنهم عرب، ولا لأن المهاجرين والأنصار منهم، ولا.ولا ولا ولا ولا، إنما لأنهم كانوا يعرفون الحق وبه يحكمون....

*(فلما تركوه صار الحق فى أيدى..)

*أيدى من؟

*كان المتوقع: (فى أيدى من يحكم بالحق)

*لكنه لم يقل هذا

*وإنما قال: "فى أيدى أهل الشام"

*فمن أين لأهل الشام بالحق؟

*لأنهم يطلبون دم عثمان.

*وقد أبوا إلا قتالك حتى تدفع قتلة عثمان.

*فإن دفعتهم كانت شورى بين المسلمين

*المسلمين الذين هم أهل الشام لأنهم أصحاب الحق، هكذا.. ببساطة ومنطق، وحجة واضحة..

وبعيدا عن السياسة والتاريخ، وعلى ومعاوية وعثمان، وأهل الشام وأهل الحجاز، وبعيدا عن تداعيات كثيرة ومواقف معروفة كثيرة، فإن المرء لا يستطيع نقض هذه الحجة فى شكلها ، أو الإفلات من الإعجاب بها ، إن

النص متماسك،هو فعلا نص تمسك الجملة فيه بالجملة التى تليها، إن الفارق كبير جدا بين "القطار" و "العربات".

إن عشرين عربة منفردة هى عشرون عربة، لكن خمس عربات متصلة فى نسق تجرها قاطرة ويشترك ركابها جميعا فى"هدف الوصول"، هذه العربات الخمس قطار، وهذا هو"المجموع" الذى انشغل به عبد القاهر عند الحديث عن "الترتيب المخصوص" و"النسق"..

ها هو معاوية (يستدرجنا) حتى الآن، يدير الأمور على العقل والمنطق، ليكن منطقا صوريا، وليكن الحق غير ما يقول، لكن فلنتأمل جملة حال أخرى فى هذه الجملة الأساسية الثانية:

*(وقد كان أهل الحجاز الحكام على الناس(متى؟) (والحق فى أيديهم) والباحث يميل إلى أن هذه الـ(واو) للحال وليست للعطف، والدليل قوله بعدها: فلما تركوه، ودليل أخر يميل إليه الباحث: كان يمكن عند العطف هذا السياق:

ــ وقد كان أهل الحجاز الحكام على الناس

ــ وكان الحق فى أيديهم

لكن الشكل الذى صيغت به الجملتان يرجح ــ ربما ــ أن الواو هنا للحال، نقول: ربما، وعلى ذلك فالتقدير:

(وقد كان أهل الحجاز الحكام على الناس حال كان الحق فى أيديهم).

كأنما يضع شرطا للحاكمية على الناس: أن يكون الحق معك!!

*فلما تركوه ــ هم الذين تركوه ــ صار الحكام على الناس أهل الشام، لماذا؟. لأن الحق صار الآن فى أيديهم، كيف؟ لأنهم يطالبون بدم عثمان. وإذن:

ــ ما الحق؟

ـ هو المطالبة بدم عثمان.

ـ ولماذا يطالبون عليا دون غيره بدم عثمان؟

ـ لأن القوم بايعوه دون غيره.

وما دام أهل الشام على الحق وبه يحكمون، فإن وسيلة الأخذ بدم عثمان من اختيارهم وحدهم، وقد اختاروا القتال، بل إنهم أبوا إلا القتال.

ولو اقترحنا استبدال الرموز بالأسماء، وقلنا إن النص فى غير حاجة إلى التاريخ، ولو افترضنا أطرافا أخرى للصراع فى أى زمان وأى مكان وعلى أى شيئ، فإن سياق النص حتى الآن متماسك ـ بهذا الترتيب الخاص ـ يمسك بعضه برقاب بعض:

١-أهل الحجاز مرفوضون فى الجملة الأولى ← بيعتهم باطلة.

٢-ومرفوضون فى الجملة الثانية ← لم يعد الحق معهم.

٣-وعلى مرفوض أولا ← لانعدام البراءة من دم عثمان.

٤-ومرفوض ثانيا ← لأن أهل الشام اختاروا قتاله

٥-وأهل الشام لا يذكرون فى الجملة الأولى ← يخفيهم معاوية

٦-ويظهرون فجأة فى الجملة الثانية ← أصحاب حق وحكم

٧-عثمان أرض المعركة فى الجملتين ← مع على وأهل الشام

٨-معاوية يحرك الخيوط كلها ← يبنى رسالته وحجاجه

٩-الخلافة كرة لمن يتلقفها ← قالها أبو سفيان عند عثمان

* * *

وتختم هذه الجملة بمنطق ثالث يبدو ملزما هو أيضا: إن حجة على كرم الله وجهه على أهل الشام ليست كحجته على أهل البصرة: لماذا؟ لأن أهل البصرة بايعوه خليفة، ولم يبايعه أهل الشام، وكذلك حجته على معاوية ليست كحجته على طلحة والزبير، لماذا؟ للسبب ذاته: بايعاك ولم أبايعك!!

(إن أهل الشام غاضبون لعثمان، وأنا أميرهم من زمن بعيد، هم (قوتى) التى أبحث لها عن (حق)، أتكلم بلسانهم، أنشد الحق وأطلب الثأر، وأرفع فى وجه الخليفة الجديد اتهاما بعدم البراءة من دم الخليفة السابق، وأريد للمسلمين أن تكون الخلافة شورى بينهم، وأرفض حكم أهل الحجاز لأنهم تركوا الحق، وأرفض خلافتك لأنك متهم، وهذا كله لا يصدر عن هوى أو شيئ فى نفس يعقوب، إنما هو الحق والمنطق والشرع)

هذا هو المعنى، لكن أقال معاوية هذا الذى جعلناه بين قوسين؟ لا، إنما قال ما ورد فى الرسالة المنسوبة إليه، والفارق أن هذا الذى بين قوسين هو"الخبر المفيد النافع". لكن الذى قدمته اللغة هو"الأدب الجميل الممتع".

بقيت جملة أخيرة هى قمة فى كل شيئ، وبها يتم استدراجنا الأخير، وسيقال: ولكن عليا رضى الله عنه ردَّ على هذه الرسالة ونقضها جملة جملة وحجة حجة، وسنقول: هذا صحيح، لكننا ندرس "معاوية" الآن، وفى بحث آخر ندرس عليا، أو يدرسه غيرنا فى محاولة للبحث عن(أدبية النص التاريخى).

الجملة الأخيرة

هى جملة لا تأتى إلا فى ختام رسالة، ولا تصدر إلا عن رجل يعرف ما يريد ويدرك ما يقول، رجل يعى خطته ويملك القدرة على ضبطها، وما كان لرسالة معاوية أن تكون نصا مكتملا إلا بهذه الجملة فى هذا الموضع:

(وأما فضلك فى الإسلام، وقرابتك من النبى صلى الله عليه وسلم، فلعمرى ما أدفعه ولا أنكره)

هناك أشياء ثابتة راسخة مستقرة فى القلوب، ومعاوية يعرف أن ليس إلى مناوشتها من سبيل، ويوم حذر "عمار بن ياسر" قال: "إن أهل الشام لا يعرفون عليا ولا قرابته"، أما هو ـ معاوية ـ فيعرفها، ويعرف أنها لعِلىٍّ حق أصيل: فضله فى الإسلام وشرفه فى قريش، وقرابته من النبى ﷺ ، تلك أمور ليست مطروحة للجدل الآن، إنها صخرة لا تنتطح، الآن على الأقل، وليس فى وسع المنطق بمقدماته ونتائجه وألاعيبه الحجاجية أن يزعزع هذه الثوابت، اللهم إلا..

*إلا ماذا؟

أن يكون معاوية قد أتى بهذه الخصال ليقول انه لا يليق بمن كانت له هذه الصفات، يعرف بها وتعرف به، أن يتورط فى دم عثمان!! ولو صح هذا كانت "ختاما" مدهشا لرسالة بدأت"بالامتناع" الذى أطاح بعلىٍّ وأهل الحجاز وشرعية البيعة!!

*أو أن معاوية قال: فليكن بيدى لا بيد على، وبذكاء شديد، ومن بين آلاف الجمل والأفكار التى تصلح ختاما، اختار معاوية أن يُقِرّ لعلىٍّ بهذه الخصال وأن يعترف بها، وأن يتواضع أمامها، أليس رجلا يَنْشُدُ الحق؟! إنه

يقسم بعمره أنه لا يدفع فضل على ولا ينكره، إنه يدفع شيئا آخر كل الدفع وينكره كل الإنكار:

"أن يكون على خليفة كأبى بكر وعمر وعثمان"

ذلك خطر عظيم.. أما فضل على وشرفه وقرابته فأشياء له فيها مشاركون بقدر ما، ولا خطر منها، أما الخلافة فهذا وقت الوثوب عليها بعد الوصول إليها..

ولو أن معاوية اعترف وتواضع فى غير هذه الرسالة لكان ذلك منه شيئا جميلا، ولقد اعترف لبنى هاشم بالسخاء، ولعلى خاصة بالفصاحة والشجاعة والكرم، كما مر بنا، أما فى هذه الرسالة، وفى جملة ختامها تحديدا، وبعد الذى قاله تأكيدا، فإن الإقرار والاعتراف جزء لا ينفصل عن خطة الرسالة، هو فصل أصيل من فصولها، إن معاوية لا يكتب رسالة بل يضع خطة يستدرج بها كل الفرقاء إليه، يقول:

أيها الناس الذين ستصلهم رسالتى فى الحجاز والعراق ومصر والشام وكل ربوع الدولة الإسلامية، الآن وغدا وبعد غد:

أنا لا أكره عليا ولا أحسده ولا أحقد عليه ولا أنكر فضله وشرفه وقرابته، أنا أنتصب له فى مسائل الخلاف لا أكثر، وليس بينى وبينه إلا دم عثمان، وما هذا بقليل، وأن تكون الخلافة شورى بين المسلمين، وما هذا بغريب!!

فضلك يا على معروف وهو على العين والرأس، وشرفك ثابت مؤكد، وقرابتك لا تدفع.. أنا رجل خال من الغرض والهوى، وها أنذا ــ وأنا خصمك ــ أنطق بالحق وأعترف لك بما هو لك، أنا لا أعترض على حق ثابت، لكن عثمان قتل، وأنت الذى أغرى وخذل، أطاعك الجاهل وقوى بك الضعيف، وقد أبى أهل الشام إلا قتالك،...،...،...،...،

رسالتان أخريان

سبق أن أوردنا حوارا عن الشجاعة والجبن، والإقدام والإحجام وكيف رد معاوية قائلا:

(والله ما أتقدم حتى أرى التقدم غنما، ولا أتأخر حتى أرى التأخر حزما، كما قال القطامى:

شجاع إذا ما امكنتنى فرصة

وإلا تكن لى فرصة فجبان)

وهذه رسالة بعث بها إلى على بعد أن صارت الخلافة إليه:

(سلام على من اتبع الهدى..

أما بعد..

فإنا كنا نحن وإياكم يدا جامعة، وألفة أليفة، حتى طمعت يا ابن أبى طالب فتغيرت وأصبحت تعد نفسك قويا على من عاداك:

بطغام أهل الحجاز.

وأوباش أهل العراق.

وحمقى الفسطاط.

وغوغاء السواد.

وأيم الله لينجلين عنك حمقاها، ولينقشعن عنك غوغاؤها انقشاع السحاب عن السماء، قتلت عثمان بن عفان، ورقيت سلما أطلعك الله عليه مطلع سوء عليك لا لك، وقتلت الزبير وطلحة، وشردت بأمك عائشة، ونزلت بين المصرين فمنيت وتمنيت، وخيل لك أن الدنيا قد سخرت لك بخيلها ورجلها، وإنما تعرف أمنيتك لو قد زرتك ثم يقضى الله علمه فيك، والسلام على أولياء الله)[١٠]

فهذه رسالة فيها إقدام وهجوم، وأما الثانية فقد أوردهــا ابــن قتيبــة والمسعودى، بعث معاوية إلى على:

(أما بعد، فلو علمنا أن الحرب تبلغ بنا وبك ما بلغت لم يجنها بعضنا على بعض وإنا وإن كنا قد غلبنا على عقولنا فقد بقى لنا فيها ما نرم به مــا مضى، ونصلح به ما بقى، وقد كنت سألتك الشام على ألا تلزمنى لك طاعة، وأنا أدعوك اليوم إلى ما دعوتك إليه أمس، فإنك لا ترجو من البقاء إلا مــا أرجو، ولا تخاف من القتال إلا ما أخاف، وقد والله رَقَّتِ الأجنــاد، وذهبــت الرجال، ونحن بنو عبد مناف، وليس لبعضنا على بعض ما يستذل به عزيز، ويسترق به حر والسلام)

ها هو يذكر "بنى عبد مناف":

الأصل الواحد والجد الأعلى، ولا ينكر عَلِيٌّ هذا الأصــل ولا هــذا الجد، وفقط سأذكر فى هذا الموضع رَدَّ عَلِيٍّ:

(وأما قولك نحن بنو عبد مناف فكذلك نحن، وليس أمية كهاشــم، ولا حرب كعبد المطلب، ولا أبو سفيان كأبى طالب، ولا الطليق كالمــهاجر، ولا المبطل كالمحق، وفى أيدينا فضل النبوة التى قتلنا بها العزيز، وبعنــا بــها الحر... والسلام) -المصادر نفسها-

* * *

فهاتان رسالتان إحداهما إقدام والأخرى إحجام،

(لقد رقت الأجناد وذهبت الرجال) فارتد معاوية يطلب الشام ويُذَكِّــرُ بعبـد مناف، أى الرجلين معاوية؟

*كلاهما؛ كانت هناك فرصة ثم رقت الأجناد فرقت الرسائل!!

* * *

بين معاوية والحسن بن على رضى الله عنهما

فى كتابه: "مقاتل الطالبيين" يقول أبو الفرج الأصفهانى:

(وكتب الحسن إلى معاوية مع جندب بن عبد الله الأزدى:

بسم الله الرحمن الرحيم

(١)

من عبد الله الحسن أمير المؤمنين إلى معاوية بن أبى سفيان، سلام عليكم، فإنى أحمد الله الذى لا إله إلا هو، أما بعد:

فإن الله تعالى عز وجل بعث محمدا صلى الله عليه وآله رحمة للعالمين ومنة على المؤمنين، وكافة إلى الناس أجمعين:

﴿ لِيُنْذِرَ مَنْ كَانَ حَيّاً وَيَحِقَّ الْقَوْلُ عَلَى الْكَافِرِينَ﴾ (يس: ٧٠)

فبلغ رسالات الله، وقام على أمر الله حتى توفاه الله غير مقصر ولا وان، حتى أظهر الله به الحق، ومحق به الشرك، ونصر به المؤمنين وأعز به العرب، وشرف به قريشا خاصة، فقال الله تعالى:

﴿ وَإِنَّهُ لَذِكْرٌ لَكَ وَلِقَوْمِكَ ﴾ (الزخرف: من الآية ٤٤)

فلما توفى ﷺ تنازعت سلطانه العرب، فقالت قريش: نحن قبيلته وأسرته وأولياؤه، ولا يحل لكم أن تنازعونا سلطان محمد فى الناس وحقه، فرأت العرب أن القول كما قالت قريش، وأن الحجة لهم فى ذلك على من نازعهم أمر محمد صلى الله عليه وسلم، فأنعمت لهم العرب وسلمت لذلك.

ثم حاججنا نحن قريشا بمثل ما حاجت به العرب فلم تنصفنا قريش إنصاف العرب لها.

(٢)

إنهم أخذوا هذا الأمر دون العرب بالانتصاف والاحتجاج، فلما صرنا -أهل بيت محمد- إلى محاجتهم، وطلب النصف منهم، باعدونا، واستولوا بالإجماع على ظلمنا، ومراغمتنا، والعنت منهم لنا، فالموعد الله، وهو الولى النصير.

(٣)

وقد تعجبنا لتوثب المتوثبين علينا فى حقنا وسلطان نبينا صلى الله عليه وسلم، وإن كانوا ذوى فضيلة وسابقة فى الإسلام فأمسكنا عن منازعتهم مخافة على الدين أن يجد المنافقون والأحزاب بذلك مغمزا يثلمونه، أو يكون لهم بذلك سبب لما أرادوا به من فساده.

(٤)

فاليوم فليعجب المتعجب من توثبك يا معاوية على أمر لست من أهله، لا بفضل فى الدين معروف، ولا أثر فى الإسلام محمود، وأنت ابن حزب من الأحزاب وابن أعدى قريش لرسول الله ﷺ، ولكن الله خيبك، وسترد لتعلم لمن عقبى الدر، تالله لتلقين عن قليل ربك، ثم ليجزينك بما قدمت يداك، وما الله بظلام للعبيد.

(٥)

إن عليا -رضوان الله عليه- لما مضى لسبيله -رحمة الله عليه- يوم قبض، ويوم مَنَّ الله عليه بالإسلام، ويوم يبعث حيا -ولانى المسلمون الأمر من بعده، فأسأل الله ألاَّ يزيدنا فى الدنيا الزائلة شيئا ينقصنا به فى الآخرة مما عنده من كرامته.

(٦)

وإنما حملنى على الكتاب إليك الإعذار فيما بينى وبين الله سبحانه وتعالى فى أمرك، ولك فى ذلك إن فعلت الحظ الجسيم، وللمسلمين فيه صلاح، فدع التمادى فى الباطل وادخل فيما دخل فيه الناس من بيعتى فإنك تعلم أنى أحق بهذا الأمر منك عند الله وعند كل أواب حفيظ، ومن له قلب

منيب، واتق الله، ودع البغى، واحقن دماء المسلمين فوالله ما لك من خير فى أن تلقى الله من دمائهم بأكثر مما أنت لاقيه به.

(٧)

فادخل فى السلم والطاعة، ولا تنازع الأمر أهله، ومن هو أحق بـــه منك، ليطفئ الله النائرة بذلك، وتجمع الكلمة، وتصلح ذات البين، وإن أنـــت أبيت إلا التمادى فى غيك نهدت إليك بالمسلمين، فحاكمتك حتى يحكم الله بيننا وهو خير الحاكمين)[١٢]

ولا فرق بين هذه الرسالة التى بعث بها الحسن ورسائل أبيه كرم الله وجهه، إنه يبدأ بعرض تاريخى للخلافة، حيث تنتصر قريش على العـــرب، بحجة القرابة من النبى ﷺ، ولا ينتصر أهل البيت بالحجـــة نفســها وهــم أصحاب قرابة قريبة!! لكن الموعد الله وهو الولى النصير.

ولقد ترك أهل البيت الخلافة لغيرهم حرصا على الإسلام والمسلمين، ولقد كان هؤلاء الخلفاء أصحاب فضل وسابقة، فلماذا تثب أنت يا معاوية:

*(على أمر لست من أهله؛ لا بفضل فى الدين معروف، ولا أثر فــى الإسلام محمود)

وهو يكتب إلى معاوية ليدخل فى الطاعة، فإن فعـــل فذلـــك الخـــير العظيم لمعاوية والإسلام والمسلمين، وإلا فسوف (ينهد إليــــه بالمســـلمين)- يمضى بهم إليه حتى يحكم الله بينهما وهو خير الحاكمين.

وبعد عشرات السنين سيخرج من بيت الحسن بن على حفيد يخـــاطب أبا جعفر المنصور العباسى بلغة أكثر حدة، وحجة أبلغ برهانا، إنه محمد بــن عبد الله بن الحسن بن الحسن، والذى سيعرف بالنفس الذكية، لكن فلنبـــق الآن هنا؛ ماذا يمكن أن يقول معاوية رضى الله عنه ردا على الحسن بن على؟

إن أعنف ما فى كتاب الحسن إلى معاوية الفقرة الرابعة، وفيما عداها يستند الرجل إلى الدين والقرآن والمسلمين، المسلمين وليس أهل الشام، وحكم الله الذى هو خير الحاكمين، ولعلى أعيد قوله-عليه السلام-عن أبيه:

(إن عليا-رضوان الله عليه-لما مضى لسبيله-رحمة الله عليه- يـوم قبض، ويوم من الله عليه بالإسلام ويوم يبعث حيا) فبالإضافة إلى التنـــاص الواضح مع القرآن الكريم حكاية عــن عيســى ويحيــى عليــهما الســلام، وبالإضافة إلى الجمل الاعتراضية التى تشيع الهدوء وتبطئ إيقاع التقدم فــى إتجاه "الخبر"، وتقلل من حدة الانفعال، وتذكر بعلى القيمة والقامــة والقــدر، أقول إن الحسن يجعل من أبيه على "مبتدأ" جملة:

(إن عليا-،...،...،...-ولانى المسلمون الأمر بعده)،

فانظر كيف صنع "الخبر":

(إن عليا-وجملة خبرية الصياغة إنشائية الغرض الذى هو الدعـــاء، والذى هو كعيسى ويحيى-ولانى المسلمون الأمر بعده)

* علىٌ هو المبدأ-

* وتولى الحسن من بعده بإرادة المسلمين"خبر"تتم به الجملة،

وبسبب هذا: (فأسأل الله ألاّ يزيدنا فى الدنيا الزائلة شيئا ينقصنا بـــه فى الآخرة مما عنده من كرامته)

فكيف يرد معاوية على رجل هو-كأبيه- مَعْنِىٌ بالآخرة غير مشغول بالدنيا، رجل لم يقل: إنى ولانى المسلمون الأمر بعد علِىٍّ، ولـــم يقــل: إن المسلمين ولونى الأمر بعد على، وإنما:

(إن عليا...،...،...، ولانى المسلمون الأمر بعده)

فكتب إليه معاوية

(بسم الله الرحمن الرحيم

(١)

من عبد الله أمير المؤمنين إلى الحسن بن على، سلام عليك. فـــإنى أحمد الله الذى لا إله إلا هو.

أما بعد.. فقد بلغنى كتابك، وفهمت ما ذكرت به رسول الله صلى الله عليه وسلم من الفضل، وهو أحق الأولين والآخرين بــالفضل كلـــه، قديمـــه وحديثه، وصغيره وكبيره، فقد والله بلغ وأدى ونصح وهدى، حتى أنقذ الله به من التهلكة، وأنار به من العمى، وهدى به من الضلالة، فجزاه الله أفضل مـا جزى به نبيا عن أمته وصلوات الله عليه يوم ولد ويوم قبض ويـــوم يبعـــث حيا.

(٢)

وذكرت وفاة النبى ﷺ، وتنازع المسلمين من بعده، فرأيتك صَرَّحْـتَ بتهمة أبى بكر الصديق، وعمر الفاروق، وأبى عبيـــدة الأميـــن، وحـــوارى الرسول صلى الله عليه وآله، وصلحاء المهاجرين والأنصار، فكرهت ذلـــك لك، فإنك امرؤ عندنا وعند الناس غير ظنين، ولا المسئ، ولا اللئيـــم، وأنـــا أحب لك القول السديد والذكر الجميل!!

(٣)

إن هذه الأمة لما اختلفت بعد نَبِيِّها لم تجهل فضلكم، ولا سابقتكم، ولا قرابتكم من النبى ﷺ ، ولا مكانتكم فى الإسلام وأهله*، فرأت الأمة أن تخرج من هذا الأمر لقريش، لمكانها من نبيها، ورأى صلحاء الناس مـــن قريـــش

---

* هذا ما ختم به رسالته إلى علىّ!!

والأنصار، وغيرهم من سائر الناس وعامتهم أن يولوا هذا الأمر من قريش أقدمها إسلاما وأعلمها بالله، وأحبها له، وأقواها على أمر الله واختاروا أبا بكر، وكان ذلك رأى ذوى الحجى والفضيلة، والناظرين للأمة، فأوقع ذلك فى صدوركم لهم التهمة، ولم يكونوا بمتهمين، ولا فيما أتوا بمخطئين، ولو رأى المسلمون فيكم من يغنى غناءه أو يقوم مقامه، أو يذب عن حريم المسلمين ذبه، ما عدلوا بذلك الأمر إلى غيره رغبة عنه، ولكنهم عملوا فى ذلك بما رأوا صلاحا للإسلام وأهله، فالله يجزيهم عن الإسلام وأهله خيرا.

(٤)

وقد فهمت الذى دعوتنى إليه من الصلح، والحال، فيما بينى وبينك اليوم مثل الحال التى كنتم عليها أنتم وأبو بكر بعد النبى صلى الله عليه وآله، ولو** علمت أنك أضبط منى للرعية، وأحوط على هذه الأمة وأحسن سياسة، وأقوى على جمع الأموال وأكيد للعدو: لأجبتك إلى ما دعوتنى إليه.

ولكنى:

قد علِمتُ أنى أطول منك ولاية، وأقدم منك لهذه الأمة تجربة، وأكثر منك سياسة، وأكبر سنا، فأنت أحق أن تجيبنى إلى هذه المنزلة التى سألتنى، فادخل فى طاعتى ولك الأمر من بعدى.

(٥)

ولك ما فى بيت مال العراق-بالغا ما بلغ-تحمله إلى حيث أحببت، ولك خراج أى كور العراق شئت، معونة لك على نفقتك، يجبيها لك أمينك،

** بهذا الامتناع (لو) بدأ رسالته إلى علىّ وبنى عليه!! وستأتى "ولكن" الاستدراكية آخر الجملة لتحول المعنى، أو تلغيه!!

ويحملها إليك فى كل سنة، ولك ألا يستولى عليك بالإساءة، ولا تقضى دونك الأمور، ولا تعصى فى أمر أردت به طاعة الله عز وجل.

أعاننا الله وإياك على طاعته، إنه سميع مجيب الدعاء. والسلام)(١٣)

* * *

فى الفقرة الأولى يثنى معاوية على النبى ﷺ فى جمل متوازنة أقرب إلى السجع والازدواج: بلغ فأدى...ونصح فهدى، ثم جمل ثلاث منتظمات:

- أنقذ الله به من التهلكة
- وأنار به من العمى
- وهدى به من الضلالة

ثم يختم هذه الفقرة بأن النبى هو الذى يستحق الصلاة عليه من الله يوم ولد ويوم قبض ويوم يبعث حيا؛ كأنما يلمح إلى ما نسبه الحسن لأبيه على، وعلى ذلك فالحسن هنا أعلى؛ لقد جعل أباه عليا -داخل السياق القرآنى- مع عيسى ويحيى، وعلى ذلك فالنبى أعلى وأعلى!!

أما الفقرة الثانية فقد بدأها معاوية متهما الحسن بالخوض فى كل الصحابة والمسلمين، وكان قد بدأ رسالته إلى أبيه بتهمة التورط فى دم عثمان..

والذى قاله الحسن وارد فى رسالته:

(وقد تعجبنا لتوثب المتوثبين علينا فى حقنا، وسلطان نبينا صلى الله عليه وسلم، وإن كانوا ذوى فضيلة وسبق فى الإسلام)،

لكن معاوية يرى فى ذلك أن الحسن (قد صرح بتهمة أبى بكر الصديق، وعمر الفاروق، وأبى عبيدة الأمين، وحوارى الرسول -يقصد الزبير بن العوام- وصلحاء المهاجرين والأنصار، فكرهت ذلك لك)

أتراه "يستدرج" هؤلاء جميعا وأشياعهم، يحرضهم ضد الحسن، أبناء أبى بكر وعمر، الخ الخ ..

ثم لماذا يكره معاوية هذا الاتهام وصدوره عن الحسن بن على؟

الإجابة:

(لأنك أمرؤ عندنا وعند الناس غير ظنين ولا المسئ ولا المتهم)، ثم إن هناك ما يحبه معاوية للحسن:

(وأنا أحب لك القول السديد والذكر الجميل)؛ هل مرت بنا هذه الأمشاج من قبل؟ مفاوضة له مع الحسين، وشيئ كرهه لعمرو بن العاص، وشيئ أحبه لابن عمر، وشيئ طلب من سعد بن أبى وقاص ألا يكرهه: (فلا تكرهن ما رضوا ولا تردن ما قبلوا)، هو معاوية الذى عرفناه، يبدأ رسالته ماضيا مع الحسن فى ثنائه على الرسول ﷺ، مفارقا إياه عند التناص مع القرآن، منقضا عليه باتهام يورطه فى وقيعة مع رهط أبى بكر وعمر و أبى عبيدة والزبير، وصلحاء المهاجرين والأنصار.

* * *

ويبدو معاوية عاقلا كبيرا ينصح للحسن ويحب له أشياء طيبة، ويكره له ما ليس طيبا. ثم ماذا؟

فى الفقرة الثالثة (ينزلق) معاوية إلى غرضه انزلاقا لطيفا لا يكاد يبين، وهو ينزلق حاملا حجته، ولقد قرر أن يبنى قاعدة انطلاقه: (المقدمات التى تلد النتائج):

إن أحدا لم ينكر فضل بنى هاشم، ولا شرفهم، ولا قرابتهم ولا سبقهم، وهكذا قال من قبل لعلى، قال فقط!!

ولكن صلحاء الناس من قريش والأنصار،...،...،.. رأوا أن يولوا هذا الأمر من قريش:

(أقدمها، وأعلمها، وأحبها لله، وأقواها،...،...،...، واختاروا أبا بكر،...،...، وكان ذلك رأى ذوى الحجى والدين والفضيلة، والناظرين للأمة)، إنه يزكى أبغض الناس إليه هو نفسه: صلحاء الصحابة والمهاجرين والأنصار، وهل أحب الأمويون الأنصار؟

أما الآن فلا بأس، ما دام يسكت بهذا الحب وهذا الاحترام آخر المعارضين ويزيح–من طريقه إلى الملك– آخر العقبات!!!

وإنه ليرى فى ذلك الاختيار صلاحا للإسلام وأهله ويدعو لهؤلاء الذين اختاروا أبا بكر بحسن الجزاء وخيره بما قدموا للإسلام وأهله، وقد دس فى هذه الفقرة أن هؤلاء:

(لو رأوا فيكم من يغنى غناءه، أو يقوم مقامه،...، ...، ...، ما عدلوا بذلك الأمر إلى غيره)

فهذا امتناع آخر: (امتنع اختياركم لامتناع رضا الأمة بكم)، ولعلنا نسأل: أين حديث الشورى الآن؟!!! لقد صار معاوية ملكا، وليس مع الملوك شورى، يقول الجاحظ:

(... إلى أن كان من اعتزال الحسن عليه السلام الحروب ، وتخليته الأمور عند انتثار أصحابه، وما رأى من الخلل فى عسكره، وما عرف من اختلافهم على أبيه وكثرة تلونهم عليه، فعندما استولى معاوية على الملك، واستبد على بقية الشورى، وعلى جماعة المسلمين من الأنصار والمهاجرين فى العام الذى سموه عام الجماعة، بل كان عام فرقة وقهر وجبرية وغلبة، والعام الذى تحولت فيه الإمامة ملكا كسرويا، والخلافة غصبا قيصريا)[١٤]

ولعلى أتأمل هذا التعبير الذى اختاره الجاحظ:

"فعندما استوى معاوية على الملك"

إن معاوية لم يكن مشغولا بالشورى ولا بعثمان، وسيقول له عَلِيُّ فى إحدى رسائلة (ما أنت وعثمان، إنما أنت رجل مـن بنـى أميـة) ويـورد المسعودى والسيوطى (عن أبى الطفيل عامر بن وائلة الصحابى أنـه دخـل على معاوية فقال له معاوية:

-ألست من قتلة عثمان؟

قال:

-لا، ولكنى ممن حضره فلم ينصره.

قال:

-وما منعك من نصره؟

قال:

-لم تنصره المهاجرون والأنصار!

فقال معاوية:

-أما لقد كان حقه واجبا عليهم أن ينصروه.

قال:

-فما منعك يا أمير المؤمنين من نصره ومعك أهل الشام؟

فقال معاوية:

-أما طلبى بدمه نصرة له؟

فضحك أبو الطفيل ثم قال:

-أنت وعثمان كما قال الشاعر:

-لألفينك بعد الموت تندبنى

وفى حياتى ما زودتنى زادى)[١٥]

* * *

أين حديث الشورى الآن؟ ولماذا يغيب عن الرسائل الآن؟ والإجابة معروفة: قضى الأمر، وصار معاوية أمير المؤمنين!!

* *

وفى الفقرتين الأخيرتين يبرز "أفعل التفضيل" في صف معاوية بعد "ولكن" التى تعصف بكل حجة ساقها الحسن، لقد استدار الزمان كيوم كان عليه بعد موت النبى ﷺ، وقد كان معاوية يتمنى مخلصا من قلبه وصادقا كل الصدق أن يبايع الحسن خليفة...لو..

(ولو علمت أنك أضبط منى للرعية، وأحوط على هذه الأمة، ...، ...، ...، ...، ولكنى قد علمت أنى أطول منك ولاية، ...، ...، ...).

ثم يعرض عليه ما يعرضه القوى على الضعيف، ويعده بالأمر من بعده ويختم طالبا من الله العون على طاعته، والسلام!

* * *

رجل هادئ متمكن، يعرف ما يريد، يبنى رسالته بوعى وذكاء شديدين، يبدأ متفقا مع الحسن ثم ينحرف موجها ضرباته بحذق وهدوء ومنطق لا يرد، ولغة هى له وحده أسلوب وحجة، وسياسة، رحمه الله رحمة واسعة هو أيضا، يوم أسلم ويوم قبض ويوم يبعث حيا، فما كان إلا من الصحابة رضوان الله عليهم أجمعين..

هوامش وتعليقات رسائل معاوية إلى على وابنه الحسن

(١) كتاب الشعر، سابق، ص٦٠.

(٢) الرسائل فى (وقعة صفين): ٥٧، حيث أورد رد على ولم يورد رسالة معاوية، وقد أحالنا المحقق/عبد السلام هارون إلى كامل المبرد والإمامة والسياسة لابن قتيبة، والرسائل واردة فى الإمامة والسياسة لابن قتيبة: ٨٥/١، والكامل: ٢٤٤/١، والعقد الفريد: ٣٣٣/٤.

(٣) عالم الفكر، مجلد/١٤، عدد/٣، سنة١٩٨٣م، ص٣٦-٣٧.

(٤) انظر: مديحة جابر السايح، المنهج الأسلوبى فى النقد الأدبى فى مصر، كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة سنة٢٠٠٣م ص١٣٧، وللباحث صاحب هذه السطور: الأسلوب والاختيار-خمس قراءات فى "بائية" ابن خفاجة الأندلسى، بحث مرجعى، آداب الزقازيق سنة٢٠٠٣، ص١٩-٢٤.

(٥) انظر عن العدول والانحراف: د./ محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة، القاهرة سنة١٩٨٤م، ص١٩٨- وينظر: د./ عبد الحكيم راضى، نظرية اللغة فى النقد العربى، الخانجى القاهرة سنة ١٩٨٠م ص١٩١.

(٦) ينظر المثل السائر، وعبد القاهر الجرجانى فى الدلائل، حيث يعقد فصلا طويلا لبلاغة التقديم.

(٧) د./ عبد الواحد علام: البديع، المصطلح والقيمة، مكتبة الشباب، القاهرة، سنة١٩٨٩م، ص٧٣، وينظر كذلك:

-د./ شكرى محمد عياد، اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب، انترناشيونال، القاهرة، ط/١ سنة١٩٨٨، ص٦٨، ص٨١.

(٨) شكرى عياد، اللغة والإبداع، ص٨١

(٩) تفسير الكشاف، دار الكتب العلمية، بيروت، ط/١ سنة ١٩٩٥م المجلد

الثانى، ص٦٦٥ (الآية٨٩ من سورة الإسراء).

(١٠) الإمامة والسياسة:١ /٧٠.

(١١) مروج الذهب: ٣/٢١-٢٢، والإمامة والسياسة: ٩٧/١.

(١٢) أبو الفرج الأصفهانى (٢٨٤-٣٥٦هـ)، مقاتل الطالبيين، شرح وتحقيق/ السيد أحمد صقر، الذخائر، الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة سنة٢٠٠٣م، المجلد الأول، ص٥٥-٥٨.

(١٣) نفسه، وقد ورد بعد ختام رسالة معاوية إلى الحسن:
قال جندب: (فلما أتيت الحسن بكتاب معاوية، قلت له: إن الرجل سائر إليك، فابدأ أنت بالمسير حتى تقاتله فى أرضه وبلاده وعمله، فإما أن تقدر أن يتناولك فلا والله حتى يرى يوما أعظم من يوم صفين، فقال: أفعل، ثم قعد عن مشورتى وتناسى قولى).

(١٤) ينظر: "رسالة للجاحظ فى بنى أمية" . ملحقة بكتاب: النزاع والتخاصم فيما بين بنى أمية وبنى هاشم، للمقريزى (تقى الدين ت٨٤٥هـ)، تحقيق الدكتور/ حسين مؤنس، دار المعارف، القاهرة، سنة١٩٨٨، ص١٢٣-١٢٤.

(١٥) تاريخ الخلفاء، ص٢٠٠، مروج الذهب: ٣/١٩-٢٠.

الإنسان والضرورة فى الشعر العربى

الإنسان والضرورة فى الشعر العربى
(الرؤية والتعبير)

هذه دراسة موجزة فى موضوع تناوله الشعر العربى فى كل عصوره، هو "الضرورة والحرية"، وقد بحثته فى فصلين:

الأول: الموضوع..أوردت فيه بعض النصوص المتناثرة فى مصادر الأدب، وكان همى أن تكون النصوص كاشفة عن المعنى، وابتدأت بنصوص الذين قاوموا الضرورة وآثروا العفاف، حتى إذا اتضحت الصورة، جئت بنصوص الذين يمضون مع الضرورة فى طريقها، ينحنون أمامها ويرونها عذرا مقبولا، "فالمضطر ــ دائماً ــ يركب الصعب". والملاحظ أن الواقع/ الضرورة، يصنع النص أولًا، لكن النص يصير بعد ذلك فاعلا، حيث تنتقل به الذاكرة الجمعية من إبداع فردى فى مناسبة أنشأته أول مرة، إلى خبرة عامة تستدعيها الجماعة لتبرر بها الضرورة وتجمل الفن. وكان الفصل الثانى خاصًّا بالصورة والمعانى المطروحة، ولقد بدأت من الجاحظ؛ وجدته يورد أبياتا من الشعر فى معنى يتعاقب عليه شعراء نعرفهم، لكنه لا يقول شيئاً عن العلاقة التى بين الأبيات، الموضوع المشترك الذى استدعى تجاورها، وفهمت أن "الضرورة" هى المشترك؛ هى المعنى المطروح، لكن الصياغة تختلف من شاعر إلى آخر، وفى هذا الفصل أكتفى بمسلم بن الوليد والمتنبى والمسافة التى بينهما.. وذلك الفصل الثانى يطول، وهو أمر طبيعى، فالنصوص كثيرة، والمصادر متعددة، والدارسون المعاصرون لهم آراؤهم المحترمة. ولأنه بحث موجز ومختصر، فقد قاومت رغبتى فى المضى مع "الضرورة" إلى شعر أزمنة أخرى، يكفى القرن الرابع الآن، ولعلى أحظى بتفضل المطلعين على هذا البحث، أن يقدموا النصيحة، ولابد لكل عمل من ناصح رفيق، ولكل طريق من صديق..

الفصل الأول
الموضـــوع

يقول ابن المعتز فى أخبار أبى حَيَّة النُمَيْرى:

(وما رأيت ذكيًا ولا عاقلا ولا كاتبا ظريفا إلاّ وهو يتمثل من شـــعر أبى حَيَّة النميرى بشيئ، فمن ذلك قوله:

فلمـــــا أبَـــتْ إلاّ اطِّراقـــــا بودِّهـــــــا
وتكديرهـــا الشِّــرْبَ الــذى كـــــان صافيـــا
شَـــرِبْتُ برَنْـــق مـــن هواهـــا مكـــــدر
وكيف يعـــاف الرنـــق مـــن كـــان صاديـــا؟)[1]

وفى "العقد الفريد" نقرأ لبعض الشعراء:

(ومـــا عـــن رضـــا صـــار الحمـــــار مطيتـــى
ولكن مـــن يمشـــى ســـيرضى بمـــا ركـــب)[2]

وعند أبى حيان التوحيد فى "البصائر والذخائر" لدعبـــل بـــن علـــى الخزاعى ــ ولم نجدها فى ديوان دعبل:

(ذَمَمْتُـــكَ أوَّلا، حتـــى إذا مـــا — بلوتُ سواك عاد الــذم حمـــدا
فلم أحمدك مـــن خـــير ولكـــن — رأيتُ سواك شرًا منـــك حـــدا
فَعُـــدْتُ إليـــك مجتديـــا ذليـــلا — لأنى لم أجـــد مـــن ذاك بُـــدًا
كمجهود تحـــامى لحـــم مَيْـــتٍ — فلما اضْطُرّ عاد إليه شـــدًا)[3]

وفى "كنايات الأدباء وإشارات البلغاء" للقاضى أبى العباس الجرجانى (ت ٤٨٢هـ):

ولمـــا أبَـــتْ إلاّ اطراقـــا بودهـــــا ...، ..

..، ..، ..، ..،

شـــــربنا برنـــــق مــــــن هواهــــــا مكـــــدر، ...، ...

مثل هذين البيتين لابن المعتز:

ومـــن يمنـــع المـــاء الـــزلال ويمتنـــع

من الشرب مـــــن ســـؤر الكـــلاب تغضبُـــا

خليقٌ إذا لــــم يســـتطع شـــرب غـــيره

وخـــاف المنايـــــا أن يـــذلَّ ويشـــــربا

إذا المرء لـــــم يقـــدر لــــه مـــا يريـــده

تحمَّل ما يُقْضى لـــــه: شـــاء.. أو أبَـــى)[٤]

وكذلك:

(ولبعض الشعراء فى مثل ذلك على وجه التصريح لا الكناية:

ومـــا كنـــت أرْضـــى أن تكـــون مطيتـــى

مجدَّعـــة الأذنيـــن مهلوبـــــة الذنــــب

ومـــا كُنْـــتُ أرْضَـــى أن أُرَضَّـــى بمثلــــها

ولكن من يمشى سيرضى بما ركـــب)[٥]

*

وفى التكملة لكتاب الصلة فى ترجمة محمد بن الحسن بن محمد بـــن سعيد المقرئ:

(وحكى ابنه عياد عنه قال:

أنشدنى المقرئ أبوالحسن بن الدوش الشاطبى، لما أتيت إليه للقـــراءة عليه متمثلا فى معرض التواضع:

لعَمْـــرُ أبيـــك مـــــا نُسِـــبَ المعلـــى

إلـــى كـــــرم وفـــــى الدنيــــا كريـــمُ

ولكـــــن البــــلاد إذا اقشــــــعرَّتْ

وصــوح نَبْتُـــــها . رُعِـــى الهشـــيمُ

،... .. ثم بكى حتى أبكى القوم وقال لهم:

أنا الهشيم؛ أنا الهشيم: والله لو أن فى الأرض خضراء مـــا رُعِيــتُ أنا)(٦)

*

*ماذا نفهم من هذه الأبيات؟

نفهم أن الشعراء يتحدثون عن الضرورة والاضطـــرار، والحريـــة والاختيار، والناس بين الضرورة والاختيـــار فريقـــان لا يختصمـــان، بـــل يتكاملان، كما أن الحياة وجهان يتعاقبان، ولا ينحنى الجميع أمام الضـــرورة، ولكل فريق نصوصه التى تشد ظهره وتدعم منطقه:

وعلى رأس نصوص الفريق الأول هذا المثل:

(تجوع الحرة ولا تأكل بثدييها)(٧)، وهو مثل يضرب فـــى صيانـــة الرجل نفسه عن خسيس مكاسب الأموال؛ أو يضرب "مثلا للرجـــل يصـــون نفسه فى الضراء، ولا يدخل فيما يدنسه عند سوء الحال"، إن المجتمع ــ فـى تلك الأزمان ــ يختار العفاف؛ يختار للمرأة أن تجوع أو تمـــوت ولا تبـــذل نفسها، وللإنسان أن يصون نفسه عن خسيس المكاسب، ولعنترة بيت يقـــول فيه:

ولقـــد أبيـــت علـــى الطـــوى وأظلـــه

حتـــى أنـــال بـــه كريـــم المـــأكل

وعن هذا البيت يحكى أحمدبن عبدالعزيز الجوهرى، يقول:

"أُنشِد النبى ﷺ قول عنترة هذا فقال:

"ما وُصِفَ لي أعرابي فأحببت أن أراه إلاَّ عنترة"[8]

وعن العفاف نقرأ لعبد قيس بن خفاف يوصي ولده:

وإذا افتقـــرت فـــلا تكـــن متخشــــعا

ترجـو الفواضـل عنـد غـير المفضـلِ

واســتغن مـــا أغنــاك ربـــك بــــالغنى

وإذا تُصبــك خصاصـــة فتجمَّـــــلِ

وإذا تشـــاجر فـــى فـــؤادك مـــــرَّة

أمــرانِ: فـاعمد للأعـفِّ الأجمـــــلِ[9]

فأما بيت عنترة عن كريم المأكل فهو يقترن بكلامٍ للنبى ﷺ، وهـــو كلام يحيطَ بيت عنترة بما يمكن اعتباره شهادة أخلاقية، أو هو الرِّضا عـــن هذا الخلق: العفاف واحتمال الجوع، وفى تفسيره لقوله تعالى: ﴿ يَحْسَـــبُهُمُ الْجَاهِلُ أَغْنِيَاءَ مِنَ التَّعَفُّفِ ﴾ (البقرة: من الآية٢٧٣) يقول الزمخشـرى ــ ت ٥٣٨هـ ــ : (مستغنين من أجل تعففهم عن المسألة)، ويورد قول النبى ﷺ: "إن الله يحب الحيى الحليم المتعفف، ويبغض البذئ السَّآل الملحف"[10]

وفى لسان العرب:

(العِفَّةُ: الكفُّ عمَّا لا يحلُّ ولا يجمل، ...، وقيل: الاستعفاف الصَّـــبْرُ والنَّزَاهَة عن الشيئ، ومنه الحديث: اللهم إنى أسألك العفة والغنى، ...، وأعفَّة الفقر: أى إذا افتقروا لم يغشوا المسألة القبيحة، ...، قال عمرو بن الأهتم:

"إنَّــا بنــو مِنْقَــــرٍ قَـــوْمٌ ذوو حَسَــــبٍ

فينـــا ســراة بنــى سَـــعْد وناديــــها

جرثومـــــة أُنُــــفٌ يَعْتَـــفُّ مقترهـــــا

عن الخبيث، ويعطى الخير مثريــــها"[11]

ومن شعراء الأندلس يقول الأعمى التطيلي ـ ت ٥٢٥هـ ـ: (إني أبيت ظمآن ولا أبيت خزيان، وأحتمل الحرمان ولا أحتمل الهوان)[١٢]

وفي التراث الأندلسي نقرأ حكاية إبراهيم بن أسلم: (وقد أراد الحكم المستنصر رياضته فقطع عنه جرايته، فكتب إليه:

تزيد على الإقلال نفسي زهادة،

وتأنس بالبلوى، وتقوى مع الفقْرِ

فمن كان يخشى صرف دهر فإنني

أمنت بفضل الله من نوب الدّهْرِ

فلما قرأ الحكم بيته أمر بردّ الجراية وحَمْلها إليه، فأعرض عنها، وتمنّع من قبولها، وقال:

"إني ـ والحمد لله ـ تحت جراية من إذا عصيته لم يقطع عني جرايته، فليفعل الأمير ما أحب". فكان الحكم بعد ذلك يقول: لقد أكسبنا ابن أسلم بمقالته مخزاة عظم منا موقعها، ولم تسهل علينا المقارضة بها)[١٣]

★

وعلى رأس نصوص الفريق الثاني يطالعنا قول عروة بن الورد:

ومن يكُ مثلي ذا عيال، ومقترا

من المال: يطرح نفسه كل مطرح[١٤]

ويصحب هذا النص إلينا تعليقان، أحدهما يرى أن الصعاليك عموما ـ وعروة منهم ـ (تتردد في أشعارهم جميعا صيحات الفقر والجوع)[١٥]

أما عن صاحب البيت خاصة فنقرأ: (وأساس فلسفة عروة أن الغزو والإغارة والسلب والنهب السبيل الوحيد للغنى لمن هو في مثل حالته)[١٦]

ونقرأ في المزهر:

(كان لأبى على القالى نسخة من الجمهرة بخط مؤلفها، وكـــان قـد أُعطِى بها ثلاثمائة مثقال فأبى، (فاشتدَّتْ به الحاجة)، فباعها بأربعين مثقـــالاً وكتب عليها هذه الأبيات:

أنِســـتُ بـــها عشـــرين عامـــا وبِعْتـــها
وقـــد طـــال وجـــدى بعدهـــا وحنينـــــي
ومـــا كـــان ظنـــــى أننـــــى ســـأبيعها
(ولـــو خلدتنـــى فـــى الســـجون ديونـــي)
ولكـــن: لعجـــزٍ، وافتقـــــار، وصبيــــة
صغـــــار عليــــهم تســـــتهل شــــئوني
فقلـــت ولـــم أملـــك ســـوابق عـــــبرتى
مقالــــة مكـــوى الفـــؤاد حزيـــــنِ:
(وقـــد تخـــرج الحاجـــات يـــا أم مــــالك
كرائـــــم مــــن ربٍّ بــــهن ضنيــــــن)

فأرسلها الذى اشتراها، وأرسل معها أربعين دينارا أخرى)[١٧]

ولقد وردت هذه الحكاية فى تراجم كثيرة للشريف المرتضى، وفـــى إحدى هذه التراجم نقرأ:

(وقد قال ياقوت فى المعجم: والبيت الأخير منْ هذه الأبيات تضميـن قاله أعرابى فيما ذكره الزبير بن بكار عن يوسف بن عياش، قال:

ابتاع حمزة بن عبدالله بن الزبير جملا من أعرابى بخمسين دينارا ثم نقده الثمن، فجعل الأعرابى ينظر إلى الجمل ويقول: "وقد تخرج الحاجات .. البيت، فقال له حمزة: خذ جملك والدنانير، فانصرف بجمله والدنانير)[١٨]

*

ولأبى حيّان التوحيدى نَصٌّ يذكر هنا، يقول: وقد أحرق كتبه ـ :

(وكيف أتركها لأناس جاورتهم عشرين سنة فما صَحّ لى من أحدهم وداد؟ ولا ظهر لى من إنسان منهم حفاظ. ولقد اضطررت بينهم بعد الشهرة والمعرفة فى أوقات كثيرة إلى أكل الخضر فى الصحراء، وإلى التكفف الفاضح عند الخاصة والعامة، وإلى بيع الدين والمروءة، وإلى تعاطى الرياء بالسمعة والنفاق، وإلى ما لا يحسن بالحر أن يرسمه بالقلم، ويطرح فى قلب صاحبه الألم)(١٩)

وعن الضرورة نقرأ لأبى البقاء الرُّندى ـ ت ٦٨٤هـ ـ

لحى الله الضرورة فهى بلوى
تهين الحر .. والبلوى ضروبُ
رأيت المال يستر كل عيب
ولا تخفى مع الفقر العيوبُ
وفَقْدُ المال فى التحقيق عندى
كفقد الروح: ذا من ذا قريبُ
وقد أجهدت نفسى فى اجتهاد
وما إن كل مجتهد مصيبُ:
وقد تجرى الأمور على قياس
ولو تجرى لعاش بها اللبيبُ
كأن العقل للدنيا عَدُوٌّ
فما يقضى بها أربا أريبُ
إذا لم يرزق الإنسان بختا
فما حسناته إلا ذنوبُ)(٢٠)

*

وفى قصيدة بعنوان (رجل محنك يعرض مواهبه)، يقـول الشـاعر اليونانى المصرى الإسكندى: "قسطنطين كافافيس"، الذى توفى بالإسـكندرية ودفن بها فى ٢٩ أبريل سنة ١٩٣٣م:

(انحدر بى الحال، حتى كدت أفلس..

وصرت بلا مأوى

هذه المدينة الغانية، أنطاكية،

هذه اللعوب بتكاليفها الباهظة ..

التهمت كل ما عندى ..

ولكنى أحتفظ بشبابى، وصحتى على أكمل حال

*

ولو وضعوا فى وجهى العراقيل، فما ذنبى أنا؟

سأتوجه إلى (سافينا) أولاً..

فإن لم يقدرنى هذا الأحمق حق قدرى؛

سألجأ إلى خصمه (غريبو)..

فإذا لم يتبلنى هذا الغبى بدوره ..

سأمضى توًا إلى (إيركانو)

سوف أكون مرتاح الضمير..

لهذا الاختيار الذى لا يعنينى فى قليل أو كثير

ثلاثتهم فى الشر سواء!!

ولكن:

ما ذنبى، وأنا الرجل المعوز المسكين: الذى يتلمَّس لفقره سترا؟)[٢١]

وعلى هذه السطور الشعرية يعلق الدكتور نعيم عطية:

(ترى من يكون هذا الشاعر المرتزق الذى يعرض مواهبه وخدماته على من يقدر من الأمراء أن يشتريه؟ تتكلم القصيدة عن (غريبو وإيركانو وسافينا) من حكام الإغريق أو الرومان. ولكن: ألا يجوز أن يكون هذا الحاكم أو ذاك: (سيف الدولة) فى حلب، أو "كافور الإخشيدى" فى مصر؟ ومن ثم ألا يجوز أن يكون هذا الشاعر – على مستوى الخيال – هو المتنبى)[٢٢]

*

و"الضرورة" مفردة قادرة على استدعاء مفردة أخرى، هى مفردة "الحرية"، لأن الحرية اختيار، وليس مع الضرورة اختيار، من هنا يذكرون الضرورة "واقعا" والحرية "حلما"، يقولها أبوتمام فى حسْرَة ظاهرة:

قفا نعط المنازل من عيون
لها فى الشوق أحساءٌ غِزَارُ
عَفَتْ آياتُهن، وأىُّ ربعٍ
يكون له على الزمن الخيارُ؟[٢٣]

ولعلنا لاحظنا أن "أبا تمام" قد اختار حرف الجر "على": (على الزمن)، ولم يقل: "مع الزمن"، إن الخيار استعلاء لأنه حرية، ولأن أبا تمام حُرٌ فى التعبير فقد اختار هذا الحرف: (على)، كما اختار الاستفهام الذى جوابه معروف: لا أحد، وسيقول ابن قزمان – ت ٥٥٤هـ:

قد مضى عمرى فى المضى والرجوعْ
فاطى منا تهبط .. تران طلوعْ
فإذا رايت حريص فهُ ممنوعْ
إنما لسْ مع الضرورة اختيار[٢٤]

فهذا موضوعنا، الضرورة والاختيار، وبينهما كيف يمضى الشاعر الذى هو أديب، والأديب ـ كما يقول محمد فريد أبوحديد:

(الأديب فى حياته كسائر الناس يعيش فى غمرة البشر، وهو مثلهم يتعرض لما تقضى به الحياة من "ضروريات"، ولما فى نفسه من دوافع وهو فى زحمة الحياة، ويدفع ويندفع مرتبطا بالناس والظروف المحيطة به، ويرتطم بقيود المجتمع، ويخضع لسلطان الحكم، ويحس فى ذلك كله بأثر ما فى داخله وفى خارجه. وهو فى كل ذلك كسائر الناس لا يختلف عنه إلاَّ بأنَّه:

أرهف إحساسا، وأنفذ بصيرة، وأعمق تأثرا، وأشمل نظرة.

ولهذا فهوى يرى ما يراه غيره، ويتعرض لما يتعرض له أهل وقته من الدوافع والمؤثرات المتعددة، ولكنه فى نظرته وإحساسه وتأثره: يختلف عنهم بما فى طبعه من خصائص، كما يختلف عنهم فى مقدرته على التعبير عما يرى ويحس، وعما يتأثر به من ذلك؛ لأن المقدرة التى يمتاز بها من الحس تقترن بمقدرة أخرى هى القدرة على نقل ما فى فكره وما فى أعماق شعوره إلى غيره، عن طريق التعبير الذى نسميه الأسلوب الأدبى، أو ما نقول عنه إنه التعبير الممتاز بقوة البيان)[٢٥]

هو مقتبس طويل، وأعتذر، لكن فيه وقفات عند أشياء كثيرة، وفيه حديث عن الأديب والحياة والضرورة والظروف، وكيف أنه ـ فى حياته ـ كسائر الناس، لكنه يختلف عن الناس مرتين:

-مرَّة وهو يستقبل الحياة، إحساسا ومعاناة ورؤية وفهما.

-ومرة وهو يرسلها أو ينقلها من أعماقه هو إلى أعماق غيره.

وهذا ما سوف نحاول فهمه والحديث عنه..

هوامش الفصل الأول

(١) طبقات الشعراء لابن المعتز، تحقيق عبدالستار أحمد فراج، دار المعارف، الطبعة الرابعة، ص١٤٦.

(٢) "العقد الفريد" لابن عبدربه، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٤م، الجزء السادس، ص٢٢٨.

(٣) البصائر والذخائر، تحقيق الدكتورة/ وداد القاضي، دار صادر، بيروت، ط/١ سنة ١٩٨٨م، المجلد الثاني، ص٣٢.

(٤) كنايات الأدباء وإشارات البلغاء، تحقيق د./ محمود شاكر القطان، الهيئة العامة للكتاب، سنة ٢٠٠٣م، ص٣٢٣.

(٥) نفسه.

(٦) "التكملة لكتاب الصلة": لابن الأبّار، عنى بنشره السيد عزت العطار الحسيني، مكتب نشر الثقافة الإسلامية، القاهرة، سنة ١٩٥٦م، الجزء الثاني/٤٧٦، وللبيت دوران عند المسعودى والثعالبى وغيرهما، وسنعود إليه كثيراً.

(٧) انظر فى المثل ورواياته:

*جمهرة الأمثال لأبى هلال الحسن بن سهل العسكرى (ت بعد ٣٩٥هـ)، حققه وعلق حواشيه: محمد أبوالفضل إبراهيم وعبدالمجيد قطامش ـ دار الجيل، بيروت، ط١، سنة ١٩٨٨م، المثل رقم/ (٣٥٩) ـ ٢٦١/١.

*مجمع الأمثال: أبوالفضل أحمد بن محمد الميداني ـ ت ٥١٨هـ ـ حققه وفصله: محمد محى الدين عبدالحميد، دار القلم، بيروت، د. ت.: ١٢٢/١

*المستقصى فى أمثال العرب، أبوالقاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشرى ـ ت٥٣٨هـ ـ دار الكتب العلمية؛ بيروت، ط/٣ سنة

١٩٨٧م: ٢/٢٠.

(٨) ديوان عنترة بن شداد، الهيئة، القاهرة، سنة ٢٠٠١م، ص١٦٠.

وقد استفاد شارح "ديوان الهذليين" بهذا البيت لعنترة عند تعليقه على أبيات لأبى خراش الهذلى يقول فيها:

وإنى لأثوى الجوع حتى يَمَلَّنى ... فيذهب لم يدنس ثيابى ولا جِرْمى

وأغتبق الماء القراح فأنتهى ... إذا الزاد أمسى للمزلّج ذا طَعْم

أردُّ شجاع البطن قد تعلمينه ... وأوثر غيرى من عيالك بالطُّعْم

مخافة أن أحيا برغم وذلّةٍ ... وللموت خَيرٌ من حياة على رَغْم

(ديوان الهذليين، دار الكتب المصرية، ط/٣ سنة ٢٠٠٣م، القسم الثانى، ص١٢٧ ـ ١٢٨).

(٩) المفضليات، شاكر وهارون، دار المعارف، ط/٧، ص٣٨٥.

(١٠) تفسير الكشاف، تحقيق/ محمد عبدالسلام شاهين، دار الكتب العلمية، بيروت، سنة ١٩٩٥م، المجلد الأول، ص٣١٢.

(١١) لسان العرب: "عَفَفَ".

(١٢) الذخيرة فى محاسن أهل الجزيرة، لابن بسام، تحقيق الدكتور/ إحسان عباس، الدار العربية للكتاب، ليبيا ـ تونس، سنة ١٩٧٨م، ٢/٢/٧٢٩.

(١٣) تاريخ قضاة الأندلس ـ المرقبة العليا، للنُّباهى، تحقيق د./ مريم قاسم طويل، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٩٥م، ص٢٠٣.

(١٤) شعراء النصرانية فى الجاهلية، للأب لويس شيخو، مكتبة الآداب، القاهرة، ص٩٠٣.

وانظر للثعالبى ابى منصور عبدالملك بن محمد ـ ت ـ ٤٢٩هـ ـ (ثمار القلوب فى المضاف والمنسوب)، تحقيق محمد أبى الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥م، ص١٠٣.

(١٥) د./ شوقى ضيف، العصر الجاهلى، دار المعارف، القاهرة، ط/٤، ص٣٧٥.

(١٦) د./ يوسف خليف، "الشعراء الصعاليك فى العصر الجاهلى"، دار المعارف، القاهرة، ط/٣، ص٣٢٦، وانظر ص٢٣٢، حيث يقول: (أما عقدة العقد التى اشترك فيها جميع الصعاليك وتحدث عنها جميع شعرائهم فهى الفقر، ...، ويتحدث الشعراء الصعاليك فى أكثر من موضع من شعرهم عن فقرهم).

(١٧) انظر فى هذه الحكاية:

*المزهر فى علوم اللغة وأنواعها، للسيوطى، شرح وتعليق/ محمد جاد المولى، محمد أبوالفضل إبراهيم، على محمد البجاوى، المكتبة العصرية، بيروت سنة ١٤٠٨هـ /١٩٨٧م :١/٩٥.

*فى ترجمة الشريف المرتضى – أبى القاسم – (ت٤٣٦هـ) فى:

١-وفيات الأعيان لابن خلكان، تحقيق د./ إحسان عباس، دار صادر سنة ١٩٧٧م، الجزء الثالث.

٢-أمالى المرتضى، غرر الفوائد ودرر القلائد، تحقيق أبوالفضل إبراهيم، دار الفكر العربى، القاهرة ١٩٩٨م، المجلد الأول، ص٩.

٣-طيف الخيال للشريف المرتضى، تحقيق حسن كامل الصيرفى، وزارة الثقافة والإرشاد، مصر، ط/١ سنة ١٩٦٢م، عيسى الحلبى، ص/١٩.

٤-ديوان الشريف المرتضى، حققه رشيد الصفّار، عيسى الحلبى، القاهرة ١٩٥٨م، الجزء الأول، ص٥٢.

وفى مصادر ترجمة المرتضى:

(أن أبا الحسن على بن أحمد بن سلك الفالى الأديب، كانت له نسخة من كتاب الجمهرة لابن دريد فى غاية الجودة، فدعته الحاجة إلى

بيعها، واشتراها الشريف المرتضى بستين دينارا، وتصفحها فوجد بها أبياتا بخط بايعها أبى الحسن الفالى المذكور وهى:

أنِستُ بها عشرين حولا وبعتها

(الأبيات)

فرجع النسخة إليه وترك الدنانير).

(١٨) ديوان الشريف المرتضى: ١/٥٣: الهامش.

(١٩) معجم الأدباء لياقوت، دار إحياء التراث العربى، بيروت ١٩٨٨م، ١٥/١٩.

(٢٠) الإحاطة فى أخبار غرناطة، لابن الخطيب (ت ٧٧٦هـ)، تحقيق محمد عبدالله عنان، الخانجي ـ القاهرة/ ١٩٧٥م: ٣/٣٧١.

(٢١) شعراء وقصائد ـ باقة من بستان الشعر اليونانى الحديث، ترجمة وتقديم د./ نعيم عطية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، سنة ٢٠٠٣م، ص٤٥ - ٤٦.

-وانظر: قصائد من كافافيس، دراسة وترجمة نعيم عطية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٢م، ص٢٦٦ ـ ٢٦٧.

(٢٢) نفسه.

(٢٣) ديوان أبى تمام ـ ت٢٣١هـ ـ بشرح الخطيب التبريزى، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة، ط/٢، المجلد الثانى، ص١٥٣.

(٢٤) ديوان ابن قزمان، المعهد الإسبانى العربى للثقافة، مدريد، سنة ١٩٨٠م: الزجل رقم (٨٤).

-وانظر أيضاً: ديوان ابن قزمان -- إصابة الأغراض فى ذكر الأعراض، تحقيق وتصدير فيديركو كورينتى، تقديم د./ محمود على مكى، المجلس الأعلى للثقافة، المكتبة العربية، القاهرة،

١٤١٥هـ/١٩٩٥م، الزجل رقم (٨٤)، ص٢٥٦ حيث يقول في مطلعه:

(في ضماني إن تعطيَ يُذ الخيار
لم ترى ما رأيت من الأسفار
قد مضى عمري في المض والرجوع
في احلى ما نهبطو ترانا طلوع
فإذا رأيت حريص فهو ممنوع
إنما لس مع الضرورة اختيار

(٢٥) محمد فريد أبوحديد، لمحات من أسرار البيان، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة سنة ١٩٩٧م، ص ١٠ ــ ١١.

الفصل الثانى
الصُّورة والمعَانى المطرُوحة..

(١)

يأتى الجاحظ بأبيات من الشعر متعاقبة، ويترك القارئ يكتشف العلاقة التى أوجبت، أو سوغت تجاور هذه الأبيات، لقد كان الجاحظ عظيما وهو يجمع التراث النثرى للعرب وينزل به إلى الساحة فى مباراة رائعة مع تراثهم الشعرى، وكان ناقدا حصيفا وهو ينتزع أبياتا من قصيدة هى فى المديح: شاعرها معروف وممدوحها، لكنه ـ الجاحظ ـ لا يرى المديح، وإنما يرى المعانى المطروحة، يرى ما يدعونا إلى رؤيته اجتهادا دون تدخل منه أو مساعدة، الجاحظ هنا لا يريد أن يصرفنا المديح عن الصلة التى اكتشفها، يقول:

(١) فإنى وإسماعيل عند فراقنا
لكالجفن يوم الرَّوْع فارقه النَّصْلُ
(٢) أمنتجعا مَرْوا بأثقال هِمَّةٍ
دع الثِّقْلَ واحمل حاجة ما لها ثِقْلُ
(٣) ثناء كعرف الطيب يُهدى لأهله
وليس له إلاَّ بنى خَالِدٍ أَهْلُ
(٤) فإن أغْشَ قوما بعدهم أو أزرهم
فكالوحش يدنيها من الأَنَس المخْلُ

وقال ابن أبى عُيَيْنَة:

هل كُنْتَ إلاَّ كلنسم طير
وعا إلى أكله اضطرار[1]

ولا يعلق الجاحظ، وإنما يمضى ليذكر أبياتا أخرى لا يعلق عليها، وقبل أن أطرح السؤال المتوقَّع حتما، أسوق هذا التعليق، أو هذه القراءة لابن طباطبا، يقول:

(فأما المعنى الصحيح البارع الحسن، الذى قد أُبْرِزَ فى أَحْسَنِ معرض وأبهى كسوة، وأرق لفظ، فقول مسلم بن الوليد الأنصارى:

فإنى وإسماعيل، ...، ...،

فإن أغش قوما بعده، ...، ..)[٢]

ولم يقل لنا ابن طباطبا: قياسا على أى شيئ أصدر حكمه على البيتين أنهما من المعانى البارعة فى المعارض الحسنة، لكن الجاحظ: يعطف ما قاله ابن أبى عُيَيْنَة على ما قاله مسلم ويتركنا ويمضى، والسؤال:

-ما العلاقة بين أبيات مسلم وبيت ابن أبى عُيَيْنَة؟

وهنا نعود إلى أبيات مسلم فى ديوانه، ونبحث عن مصادر بيت ابن أبى عُيَيْنَة، لكن:

-ألا نفكر قليلا قبل هذه العودة؟!!

إن مسلما يقول فى أربعة أبيات ـ أصلها عشرة فى ديوانه ـ وابن أبى عُيَيْنَة يقول فى بيت واحد من سبعة عشر بيتا، فأين فى أبيات مسلم ما يشبه "الاضطرار" الذى فى بيت ابن أبى عُيَيْنَة؟

فى أبيات "مسلم" فراقٌ ورَوْعٌ ومَحْل، والفراق يباعد بين الشاعر والممدوح، والرَّوْع يباعد بين النصل وجفنه ـ السيف والغمد ـ، والمحْلُ يباعد بين الوحش ومساكنها، والفعل: "يدنى" فيه قُرْبٌ واستِقَالٌ، وهو يستدعى ما قبل المحل: (البعد والاستعلاء): ما الذى يدنى الوحش من الإنس؟ المحل يدنيها، وإذن فالمحل ـ الجدب ـ فاعل يصنع الضرورة، وكل ضرورة تلغى الاختيار، وكل ضرورة تحوّل الفاعل الحر إلى مفعول مضطر.

إن للشاعر قدره وقيمته وقامته وهيبته وحرمته مع الممدوح، وحين يترك الشاعر ممدوحه ويفارقه وداعا يكون كالنصل خرج من غمده وفارق جفنه، وللنصل هيبته وصورته المخيفة المتخيلة، والمجهولة وهو فى الغمد: ما الذى يمكن أن يحدث لو خرج النصل من غمده؟ كل الاحتمالات قائمة، لكن حين يخرج فإنه ليس أمامه إلا أن يكون حادا قاطعا فاعلا كما يتخيله الناس، فإن لم يفعل: فَقَدَ كُلَّ ما كان له من هيبة يَصْنَعُها الغموض والخفاء، والخوف..

والشاعر:

-لعله لا يستطيع الاستغناء عن المديح، ولعله يضطر إلى مدح آخرين، وهنا سيكون نَصْلاً بارداً ليس أكثر من قطعة من حديد، إنه تماما كالوحش الذى له صورته الغامضة المخيفة الأسطورية وهو هناك بعيد لابد فى رءوس الجبال أو بطون الأدغال، أو بين أشجار الغابات الملتفة تخفيه وتجعله علامة استفهام تحيط بها الدهشة والخوف، والإعجاب، والرعب، لكن المحل يدنيه، وأرجو أن نتأمل هذا التعبير المختار: (يدنيه)، لقد صار قريباً، سهلا متاحا وممكنا، جعله المحل ــ الضرورة ــ مفعولاً يتنازل عن هيبته، وها هو يصير وحشا جائعا مستأنسا ومستباحا، كالنصل الذى يرغمه فراق الممدوح على الخروج للعمل، سيرضى الوحش بالجيف كما سيقول المتنبى (والجوع يرضى الأسود بالجيف). وهنا نتذكر:

(وقد تخرج الحاجات يا أم مالك
كرائم من ربٍّ بهنَّ ضنين)

إن الحاجات ــ الضرورات ــ تخرج الكرائم، وتبيح المحظور، وتطرح صاحبها كل مطرح كما يقول عروة بن الورد. يقول عروة:

(ومن يك مثلى..)

لقد صار مثلا بعياله وفقره، صار الفقر (مثلية) مرجعية للضرورة واقعاً، والرضا بأى شيئ سلوكا!!

*هكذا أفهم صنيع الجاحظ..

الضرورة هى التى تكشف الإنسان: هل يعفُّ، أم يضعف ويسقط ويمدح الآخرين ويأكل الميتة ويدنو من الناس، ويخرج كرائمه، ويطرح نفسه كل مطرح؟؟

إن التجربة هى الفاعل: الجوع ـ الضرورة ـ المحل ـ الفقر ـ الحاجات..

إن لحم الطير مفعول لفعل التحريم، لكنه يصير مع الضرورة مفعولاً مختلفا كما سوف نرى..

لن يلجأ مسلم بن الوليد إلى غير بنى خالد إلاَّ مضطرا، وهذا الاضطرار يدعو إلى أكل الميتة، هذا ما أفهمه، ولعل هذا ما يريده الجاحظ: أن يلفت قارئه إلى غير المديح، إلى المعانى المطروحة، إلى هذا التشابه، وكيف اجتمع شاعران على هذا المعنى: الضرورة (تدنى) .. و(تدعو)..

(٢)

وأبيات مسلم فى ديوانه، حيث يوردها المحقق مشيرا إلى مصادرها وعدد الأبيات فى كل مصدر، وها هى الأبيات:

(١) وإِنِّى وإسماعيل يوم وداعه
تكالغِمْد يوم الرَّوْع فارقه النَّصْلُ

(٢) أمَّا والحبالات الممرات بيننا
وسائل أدَّتها المودة والوَصْلُ:

(٣) لما خُنْتُ عَهْدًا من إخـاء، ولا نـأى:
بذكـرك نـأىُ عـن ضمـيرى ولا شُـغْلُ
(٤) وإنِّـى فـى مـالى وأهلـى كـأننى
ـ لنـأيك ـ لا مـال لـدىَّ ولا أهْـلُ
(٥) يذكرنيك "الدين والْفَضْـلَ والحجـا"،
وقيل الخنا والحلـم والعلـم .. والجَـهْلُ:
(٦) فألقـاك عـن مذمومـها متنزهـا
وألقـاك فـى محمودهـا ولـك الفَضْـلُ
(٧) وأحمد مـن أخلاقـك البخـل.. إنَّـه
بعرضك، لا بالمـال، حاشـا لـك البخـلُ
(٨) أمنتجعـا مَـروا بأثقـال هِمَّـة
دع الثقل واحمـل حاجـة مـا لـها ثِقْـلُ
(٩) ثناء كعـرف الطيـب يـهدى لأهلـه
وليـس لـه إلاَّ بنـى خـالد أهْـلُ
(١٠) فإن أغْشَ قَوْماً بعدهـم أو أزرهـم
فكالوحش: يَسْـتَدْنِيهِ للقنـص المُحُـلُ[٣]

هكذا تأتى رواية الديوان: (فكـالوحش يسـتدنيه للقنـص المحـل)، والقنص مجهود ذاتى يبذله الوحش حين تبخل الطبيعة.

ونلحظ أن الجاحظ اختار أربعة أبيات ولـم يلتفـت إلـى المديـح، والأبيات مديح لإسماعيل البرمكى، يقول ابن المعتز:

(ومما يستحسن له، على أن شعره كله ديباج حسن لا يدفعه عن ذلك أحد، قوله:

وإنّي وإسماعيل يوم وداعه
لكالغِمِد يوم الروْع فارقه النّصلُ
فإن أغش قوما بعدهم أو أزرهم
فكالوحش يُدْنيها من الأنس المحلُ

وهذا معنى لا يتفق لشاعر مثلُه فى ألف سنة)[٤]، وقبل ابن المعتز كان ابن قتيبة يقول عن هذين البيتين: (ومما يستحسن له من شعره قوله فى الوداع: وإنى وإسماعيل، ..)[٥]، والذى بين ابن قتيبة والجاحظ هو الفارق بين الموضوع والفن؛ إن الجاحظ يلتفت إلى المعنى ـ الوداع ـ فى الصورة ـ الفن ـ، المعنى المطروح فى الطريق يعرفه الحضرى والبدوى: كيف تتعدد تجلياته ومعالجاته ومعارضه وصوره وصياغاته؟ وكيف يكون "لفح الوداع" فى كل مرة وعند كل شاعر، كيف تكون مرارة الفراق وحسرة الوداع والخوف مما بعده، إن ابن قتيبة يرى البيتين مما يستحسن فى الوداع، فأى حسن يقصد؟..

ويقول الدكتور شوقى ضيف:

(ومن بارع مديحه قوله فى إسماعيل البرمكى: وإنى وإسماعيل..)[٦] ويكتفى الدكتور شوقى ـ وتوقف عند المديح البارع ـ بعبارة ابن المعتز السابقة، وكذلك فعل دارسون آخرون، حيث اكتفوا بإيراد البيتين وتعليق ابن المعتز)[٧].

(٣)

ونعود فنسأل: ما العلاقة؟

هى الضرورة التى تجعل الفاعل المتعفف مفعولا مضطرا، ومما أورده التوحيدى عن الضرورة:

"إن الضرورة للإنسان حاملة
على خلاف الذى يهوى .. ويختار"(٨)

وها هى أبيات ابن أبى عُيَيْنَةَ وفيها بيته الوارد عند الجاحظ بعد أبيات مسلم بن الوليد:

(وقال يعاتب محمد بن يحيى بن خالد البرمكى بأبيات رائية:

(١) اسلم وإن كان فيك عنّى
قَبْضٌ لكفيَّكْ وازورارُ

(٢) تلحظنى عابسا قطوبا
كأنما بى إليك ثارُ

(٣) لو كان أمرا عَتَبْتُ فيه
يجوز منه لىَ اعتذارُ

(٤) أو كُنْتُ سَأَلَةً حريصا
لحان منى لك الفرارُ

(٥) أو كُنْتُ نَذْلاَ عديم عقل
لا مَنْصِبُ لى ولا نجارُ

(٦) أو لم أكن حاملا بنفسى
ما تحمل الأنفس الكبارُ

(٧) وإنني من خيار قومي
وكل أهلي فتىً خيارُ
(٨) عَذَرْتُ إن نالني جفاء
منك وإن نالني ضرارِ
(٩) لكن ذنبي إليك أني
قحطان لي الجَدُّ .. لا نزار
(١٠) عليك مني السلام .. هذا
أوان ينأى بِيَ المزار
(١١) (ما كُنْتَ إلاّ كلحم طَيْرٍ
دعا إلى أكله اضطرار)
(١٢) راحت على الناس لابن يحيى
محمد ديمة غِزَارُ
(١٣) ولم يكن ما نِلْتُ مِنُهُ
بقدر ما ينجلي الغبارُ
(١٤) (قد أصبح الناس في زمان
أعلامه السِّفْلَةُ الشرار
(١٥) يستأخر السابق الذكيٌّ
فيه .. ويستقدم الحمارُ
(١٦) وليس للمرء ما تمنَّى
يوما وما إن له اختيار

(١٧) مـــــا قَـــــدَّر الله فـــــهو آت
وفـــــى مقـــــاديره الخيـــــار)[٩]

فهذه أبيات ابن أبى عُيَيْنَة، وهو يختمها بانعدام حـق الإنسـان فـى الاختيار والتمنى، والحياة تعادى أصحاب العقول هنا أيضا، لقد أصبح الناس فى زمان (أعلامه السَّفَلَةُ الشرار)، حيث:

يســـتأخر الســـابق الذكـــى
فيـــه، ويســـتقدم الحمـــار

يصير الفاعل مفعولا، والمفعول فاعلا، تنقلب الموازيـن، وهكـذا: "يصير الحياتُى شعرا"، والواقع فنًّا، والرسالىُّ تخييـلا، وتنتقـل المفارقـة والمقابلات الحادة من الحياة (السفلة الأعلام)، إلى الشعر على أجنحة أدواته، هذا هو البديع: يتأخر الذكىُّ ويتقدم الحمار، ومن معانى "البديع" "البدعة"، كل جديد على غير مثال مسبوق، وهل من بدعة أنكى من تقدم الحمار؟

وحين ينعدم "الاختيار" تنتصب الضرورة المتاح الوحيـد والفـاعل الوحيد، وهنا يصير الشاعر "المعاتِبُ" مضطرا إلى الرِّضا "بالمعاتَب"، الـذى يصير هنا ــ فى الشعر ــ :

هـــل كُنْـــتَ إلاَّ كلحــــم مَيْــــتٍ
دعـــا إلــى أكلـــه اضطـــرارُ؟!!

وهنا يستفيد الشاعر المضطر من اختيار آخر ممكن، هو الاختيـار الأسلوبى؛ هو مفعول فى الحياة للضرورة، فليكن فى الشعر فاعلا للفن: إنـه يستفيد من أسلوب القصر: (هل كنت إلا .. ما كُنْتَ إلاَّ)، يقول: أنت لم تكـن إلا لحم طير ميت، وهذا نفسه انعدام آخر للاختيار.

(٤)

ولقد جاء الجاحظ بهذا البيت من سياقه ـ العتاب ـ ليضعه بعد أبيات مسلم بن الوليد، وهو يتمنى ـ ربما ـ أن نلحظ ما يلحظه هو من قرب الشبه، ولعلنا نلحظ ـ مع الضرورة ـ انقلاب الموازين، كأنما "الضرورة" خروج على نصٍّ مألوف وسياق معروف، وكأنما الأصل هو: الحرية والاختيار، ومعروف أن الأصل في الأشياء الإباحة، ولا تحرم إلاَّ بنص، فهل صارت الضرورة نصَّ التحريم؟!!

ولقد كان الجاحظ حُرًّا وهو يرى المعاني والصور، وكان غيره حُرًّا وهو يختار للمديح والعتاب أبياتا تستحسن!!

ولقد ورد هذا البيت الحادى عشر: "ما كنت إلا كلحم ميت" في مصادر كثيرة، من هذه المصادر: الوساطة والصبح المنبي وكتاب الصناعتين، واليتيمة:

*يقول صاحب الوساطة تحت عنوان رئيسى: "السرقات الشعرية"، وعنوان فرعى: "سرقات المتنبى":

(قال عبدالله بن محمد المهلبى:

مــا كُنْتَ إلاَّ كلحم مَيْتٍ

دعا إلى أكله اضطرار

وقال أبو الطيب:

غير اختيار رضيت بِبِرِّك بي

والجوع يُرْضى الأسود بالجيف

وقريب منه قول أبى على البصير:

ولكـــن البــــلاد إذا اقشــــعَرت

وصَــوَّح نَبْتُـــها: رُعِـــى الهشـــيم

ومنه قول الآخر:

فــلا تحمدونــى فــى الزيــارة إننـــى

أزوركـــــم إذ لا أرى متعلــــــــلا

وهذا مما قدمت لك ذكره من اختلاف صورة الأمثلة علـــى المعنـــى الواحد)[١٠]

إن صاحب "الوساطة" يختار "السرقة" عنوانا، لكنه يرى هذه الأبيـات صورا مختلفة وتجليات متنوعة للمعنى الواحد، ولعلنا لاحظنـــا عبــارتين: (وقريب منه.. وقول الآخر).

إن صورة التعبير تختلف لأن الشاعر يختار من الأساليب ما يناسـب إحساسه، والمعنى واحد لأن الشاعر يسرق ويخفى، والمعنى واحد ــ أيضـا، لأن الشاعر إنسان يعيش الحياة كسائر الناس، والمعنى واحد لأن الشعر جادة ــ طريق ــ وقد يقع الحافر على الحافر!!

وهنا نلتقى بالإنسان ــ المتنبي ــ (وقد رضى بالبرّ غير مختـــار)، وهو مضطر أن يرعى الهشيم، الهشيم الذى هو مفعول مرتين:

-لأنه على وزن فعيل التى هى بمعنى مفعول.

-ولأنه مفعول لفعل الرعَى.

ولكن البلاد إذا اقشعرت .. وصَوَّح نبتها، صار الفاعلان: ــ (البــلاد والنَّبْت) ــ عاجزين، ومن ثم يرتفع المفعول، الهشيم، حيــث يصــير نائبــا للفاعل، لقد توقف الفاعلان الأصليان عن ممارسة الفاعلية فى الواقع واكتفيـا بفاعلية النحو .. لقد كان المحل يدنى الوحوش عند مسـلم، وكــان يخــرج

النصل من غمده، وكان الاضطرار يدعو – يبرر – أكل الميتـــة، وكـــانت الحاجات – يا أم مالك – تخرج الكرائم من صاحبها الضنين، ومـــن كـــان فقيرا ذا عيال ومقترا من المال كعروة يطرح نفسه كل مطرح، وهاهو الجوع يرضى الأسود بالجيف، وها هو الهشيم يصير فاعلا، لقد غادر النصل غمده، والممدوح شاعره، والشاعر ممدوحه، والوحوش مكامنها والأسود كبرياءهـا، فاقشعرت البلاد وصوَّح النَّبْتُ، هنا يرتفع الهشيم والميتــة والجيــف، وهنـا يتأخر السابق الذكى ويتقدم الحمار، وهنا ينعدم الاختيار، ويقبل الزمان الذى: "أعلامه السفلة الكبار":

لعمــر أبيـك مـــا نســب المعلــى

إلــى كــرم وفـــى الدنيــا كريـــم

ولكـــن البـــلاد إذا اقشـــعرت

وصــوح نَبْتُـــهَا: رُعـــى الهشـــيمُ

إن هذا الرجل – المعلى – ما كان ليكون أهلا للكرم لو أن فى الدنيا كريم واحد، لكن غياب الكرماء أرغمنا أن نعد المعلى هــذا كريمــا، نحــن مضطرون أن نمنحه صفة الكرم احتياجا، لا يوجد غيره، فلتهبط رتبة الكـرم ولينحط مستواها والأمر لله، ثم يأتى الشاعر بالتمثيل: إنما مثلنا مع المعلـــى مثل الذين يرعون الهشيم إذا اقشعرت البلاد وصوَّح نَبْتُـــهَا، ولعلنـــا نلحـــظ الحسرة البالغة حين ينزل الشاعر – أبو على البصير – علم الكرم من سماء الشعر ليسلمه إلى "المعلى" هذا، لكن: ما باليد حيلة، هو ليس كريمـــا لأنـــه كريم، إنما هو كريم لأن الدنيا خلت من الكرماء، فأى شيئ يعطيه يمكـــن أن يكون .. كرما!!

(٥)

أما أبوالطيب المتنبى ـــ وعنه أُلِّفَت الوساطة ـــ فيحتكم إلى "العـــام" ليبرر "الخاص"، إنه يأتى من الحياة ـــ الواقع ـــ بالمثل:

"الجوع يرضى الأسود بالجيف"

هذا هو العام الجماعي، أما الخاص الفردى فهو اضطرار المتنبى إلى قبول البرّ، لم يكن المتنبى يمتلك الاختيار واقعا، وكان يمتلك اختيار "الأسـود الجائعة" فنًّا، تلك الأسود التى تدفعها الضرورة ـــ الجـوع ـــ إلـى الرضـا بالجيف، المتنبى والأسود هنا بين السيف والجدار (الجوع والكبرياء).. فمـا الذى تقوله الخبرة الجماعية الحياتية المعاشة واقعا؟ تقول:

الجوع يرضى الأسود بالجيف

التى هى:

الضرورات تبيح المحظورات

والتى هى:

المضطر يركب الصّعْب

هنا يصير المثل مرجعية حياتية منقذة، ومن كان مثل عروة ـــ مـرة أخرى ـــ

"ذا عيال .. ومُقتِراً من المال:

يطرح نفسه كل مطرح!!"

هنا تصير العبارة، التعبير، المثل المختار، المرجعية: نَصًّا يدخل مع الواقع فى جدل يبرر الواقع، ويجمل الفن.

*وعن المتنبى أيضاً أُلِّف: "الصبح المنبى"، يقول المؤلف:

(وكتب إلى "أبى دلف" سجّان الوالى وقد بره فى السجن:

أهـــون بطـــول الثـــواء والتّلـــفِ
والسّـجْن والقيـد يـــا أبـــا دُلَـــفِ

غـير اختيـــار قبلــت بِـــرَّك بـــى
والجـوع يُرْضــىٰ الأسـود بـــالجيف

،...، ...، ...، والبيت الثانى "مأخوذ" من قول أبى على البصير:

ولكـــــن البـــــلاد إذا اقشـــــعرَّتْ
وصَـــوَّحَ نَبْتُـــها: رُعِـــىَ الهشـــيمُ

ومنه أخذ المهلبى قوله:

مـــــا كُنْــــتَ إلاّ كلحـــم مَيْـــتٍ
دعـــا إلـــى أكلـــه اضطـــرار)[11]

وهنا نلتقى بتعبير "الأخذ"، وليس المتنبى وحده الـذى أخـذ، هنـاك المهلبى ابن أبى عُيَيْنَة.

*وفى كتاب الصناعتين يأتى الحديث هكذا:

(وممن أخفى الأخذ ابن أبى عُيَيْنَة فى قوله:

مـــــا كُنْــــتَ إلاّ كلحـــم مَيْـــتٍ
دعـــا إلـــى أكلـــه اضطـــــرار

أخذه من قول الأول:

وإن بقـــومِ ســـوَّدوك لفاقـــة
إلـى سَـيِّدٍ لـو يظفـــرون بِسَـيِّدٍ)[12]

لم يذكر أبوهلال العسكرى بيت المتنبى، وإنما ذكر بيتا رابعا، وهــو يرى أن هذا من "الأخذ الخفى"..

*وأخيرا يأتى البيت عند الثعالبى هكذا:

(ومن شعره فى الحبس ما كتب به إلى صديق كان قد أنفذ إليه مبرة:

أهـــون بطـــول الثـــواء والتَّلـــــفَ

والسـجن والقيـد يـــا أبـــا دُلَـــفِ

غـير اختيـار رضيـــت بَـــرك بـــى

والجــوع يرضـى الأسـود بـــالجيف

ويشبه قول أبى عُيَيْنَة:

مـــا أنـــــت إلا كلحــــم طـــــير

دعـــا إلـــى أكلــه اضطـــــرار)[١٣]

فأبيات المتنبى ـ عند الثعالبى ـ ليست مسروقة ولا مأخوذة، ولكنها تشبه قول ابن أبى عُيَيْنَة، وقول ابن أبى عُيَيْنَة جاء به الجاحظ بعـد أبيـات مسلم، وأيام الجاحظ: لم يكن المتنبى قد ولد!!

(٦)

هذه أبيات مسلم بن الوليد التى أسلمتنا إلى ابن أبى عُيَيْنَـــة، حيــث يركب المضطرون الصعب ويأكلون الميتة، وإلى أبى على البصـــير حيــث يرعى الهشيم ويصير "المعلَّى" من الكرماء..

هى الضرورة، وللضرورة أحكامها ـ تلجئ الناس إلى ما يكرهـون، وتفقدهم حقهم فى الحرية والاختيار، ولقد أسلمتنا هذه الأبيات إلى أبى الطيب المتنبى، وها هى أبياته كما وردت فى شرح أبى العلاء المعرى:

(وقال فى أبى دلف، وكان قد حبسه الوالى لشيئ بلغه عنـــه، وأبــو دلف هذا سجان حبس المتنبى عنده مدة سنتين، وقد أهدى إليه هدية، وهو فى السجن:

أهـــون بطـــول الثـــواء والتلـــف

..، ..، ..

غـــــير اختيـــــار، ..، ..، ..

..، ..، ..

يقول: قبلت بِرَّك بى عن غير اختيار، بل بالاضطرار الواقع، كما أن الأسد إذا جاع ولم يظفر بفريسة يأكل الجيف اضطرارا، كذلك حالى فى قبول برك)[١٤]

وفى شرح العكبرى:

(المعنى: يقول:

قبلته اضطرارا لا اختيارا. فالأسد يرضى بأكل الجيف إذا لـم يجـد غيرها. وهذا من قول المهلبى:

مـا كنـت إلا كلحـم ميـت، ..، ..

..، ..، ..

ومثله لأبى علىّ البصير:

لعمر أبيك ما نسب المعلى

إلى كرم وفى الدنيا كريم

ولكن البلاد إذا اقشعرت

.. ،.. ،..

ومثله أيضاً:

خُذْ ما أتاك من اللئام إذا نأى أهل الكرم

فالأسد تفترس الكلاب إذا تعذرت الغنم(15)

ها هى الدائرة تكتمل:

المحل يستدنى الوحوش من الناس عند مسلم، والجوع يرضى الأسود بالجيف عند المتنبى، وبينهما (لحم الميتة).

لقد كان المتنبى ـ فيما نرى ـ حاداً وهو يشبه بِرّ سجانه بالجيفة، فليكن هو أسدا، لا بأس.. يقول الدكتور طه حسين:

(ويجب أن يكون المتنبى قد قال هذه الأبيات قبل أن يطول عهده بالسجن، فهو ما زال محتفظا بكبريائه)(16)، وإذن فهو فى بداية العهد بالسجن، وإلاً فإن فى السجن ما يذل النفس ويطأ الكبرياء، وإن كانت كبرياء الأسود..

وعلى الأبيات يعلق الأستاذ محمود شاكر:

(ومما يدل على استخفافه بالسجن فى أول أمره، ما رووا من أن أبا دلف ابن كنداج ـ سجان المتنبى ـ أهدى إليه هدية وهو معتقل بحمص، وكان قد بلغه أنه ثلبه عند الوالى الذى اعتقله، فكتب إليه:

"أهـــون بطـــول الثـــــواء والتلـــــف

..، ..، ..

وفى هذه الأبيات تقف كبرياؤه كما هى، لم يأخذ منها عذاب الســجن وشقاؤه شيئا، حتى إنه ليقول للذى يبره فى سجنه: (غير اختيار رضيت برك بى)، ولولا ما أنا فيه من العذاب لرددت عليك هديتك غير حافل بك ولا بها، ثم ينتزع المثل على عادته: "والجوع يرضى الأسود بالجيف"، وهى سـخرية حديدة ومؤلمة)(١٧)

هذا هو الموضوع وصورته، "معنى فى بيت"، لكن الجاحظ يشـــحذ فينا ذاكرة المعنى، ويضع أمامنا بيتا لشاعر آخر، وهو بيت ينتزعه الجـاحظ من سبعة عشر بيتا فى العتاب، وتدور عجلة الذاكرة، ومعها الملاحظـة، وإذا بأبيات كثيرة وصور متعددة للمعنى المطروح فى الطريق، هذا المعنى الـذى يسبح على محيط دائرة مركزها الضرورة..

والآن يحق لنا أن نستدعى هذه النصوص بوصفها أمثالا مرجعيـــة نحتكم إليها، يكفى أن نقول:

- وقد تخرج الحاجات يا أم مالك.
- ومن يك مثلى ذا عيال..
- لم يكن إلا لحم طير..
- الجوع يرضى الأسود بالجيف..
- ولكن البلاد إذا اقشعرت..

وهكذا استطاع الإنسان ــ الشاعر ــ أن يقدم "نَصَّه" الذى يواجه بـه الضرورة، أو يبررها، أو يفلسف الرضا به، وهاهو النــص يصـير فَنًّـا، ويصير مثلا، ويصير مرجعية منطقية يحتكم إليها ويقاس عليها، ويكتفى بـها حين تتكرر المناسبة وتنتصب الضرورة.

هوامش الفصل الثانى

(١) البيان والتبيين، تحقيق عبدالسلام هارون، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة سنة ٢٠٠٣م : ٤٨/٤.

(٢) عيار الشعر، تحقيق د./ محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية سنة ١٩٨٤م، ص١٢٥.

(٣) شرح ديوان صريع الغوانى ــ مسلم بن الوليد الأنصارى ــ تحقيق د./ سامى الدَّهان، دار المعارف، القاهرة، ط/٣، ص٣٣٢ ــ٣٣٣.

(٤) طبقات الشعراء: ص٢٣٥.

(٥) الشعر والشعراء لابن قتيبة، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة: ٨٣٣/٢.

(٦) العصر العباسى الأول، دار المعارف، ط/٦، ص٢٦٤.

(٧) انظر على سبيل المثال: د./ محمد نبيه حجاب، معالم الشعر وأعلامه فى العصر العباسى الأول ــ عصر الدولة الموحدة ــ دار المعارف، ط/١، سنة ١٩٧٢م، ص ١٩٥.

(٨) البصائر والذخائر: ٧٩/٤.

(٩) أشعار آل أبى عُيَيْنَة وأخبارهم، جمعها وحققها وقدم لها: الدكتور/ عبدالمجيد الإسداوى، دار الأرقم للطباعة، الزقازيق سنة ١٩٩٤م، ص٢٠٨ ــ٢٠٩.

وانظر: الأغانى، الهيئة: ١٠٤/٢٠ ــ ١٠٥.

(١٠) الوساطة بين المتنبى وخصومه، للقاضى على بن عبدالعزيز الجرجانى تحقيق وشرح محمد أبوالفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوى، عيسى الحلبى، القاهرة، ص٢٢٠ ــ ٢٢١.

(١١) الصبح المنبى عن حيثية المتنبى، للشيخ يوسف البديعى، تحقيق مصطفى السَّقا وآخرين، دار المعارف، ط/٢، ص٦١ــ٦٢.

(١٢) كتاب الصناعتين، لأبى هلال العسكرى، تحقيق على محمد البجـــاوى ومحمد أبوالفضل إبراهيم، دار الفكر العربى، ط/٢، ص٢٢٨.

(١٣) يتيمة الدهر فى محاسن أهل العصر، للثعـــالبى، شـــرح وتحقيـــق د./ محمد مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بـــيروت، ط/١، ســـنة٢٠٠٠م: ١٤٢/١.

(١٤) شرح ديوان أبى الطيب المتنبى ــ معجـــز أحمـــد ــ لأبـــى العـــلاء المعرى، تحقيق الدكتور عبدالمجيـــد ديـــاب، دار المعـــارف، ســـنة ١٩٨٦م، الجزء الأول، ص١٨٨ ــ ١٨٩.

(١٥) شرح ديوان أبى الطيب المتنبى، لأبى البقاء العكبرى، دار المعرفـــة، بيروت، الجزئ الثانى، ص٢٨١.

(١٦) مع المتنبى، دار المعارف، ط/١٣، ص١٠٢.

(١٧) المتنبى، المدنى ــ جدة ــ الخانجى القاهرة، سنة ١٩٨٧م، ص٢٢٥.

تشكيل المكان فى السرد العربى المعاصر

تشكيل المكان فى السرد العربى المعاصر
- بهاء طاهر نموذجاً -
مدخل

جاء فى لسان العرب فى باب مكَنَ (والمكانُ الموْضِعَ والْجَمعُ أمكنةَ كَقَذَالَ وأقْذلةَ وأماكِنَ جُمْعَ الْجِمعِ، قَالَ ثَعْلب: يبطل أن يكونَ مكانا فعلا لأن العرب تقول كُنْ مكانك وقُمْ مكانك واقعد مقعدك، فقد دل هذا على أنه مصدرُ مِن كَان أو موْضُعْ فيه. وإنما جمع أمكنة فعاملوا الميم الزائدة معاملة الأصلية لأن العربَ تُشبهُ الحرف بالحرف"[١] وبذلك يُعَيَّن الموضع إذ يقول الأزهوى "وقال سلمة: قال الفراء: له فَي قلبىَ مكانَةَ وموقِعَهُ ومحِلَّهُ"[٢]. أما الجوهوى فيقسم المكان إلى نوعيْن هما: (المكان الخاص) والمكان المشترك: أما الأول فهو الحيز الذي يشغله الجسم بمقداره، أما الثانى فهو الحيز الذي تشغله جملة أجسام وحينما توجد أجسام يوجد مكان وحينما لا توجد أجسام لا يوجد مكان"[٣].

وبتعدد معانى المصطلح عند العرب "بالحيز والموضع والمحل والفضاء"[٤]، "لم يقتصر المكان على كونه أبعادا هندسية وحجوما ولكنه فضلاً عن ذلك النظام من العلاقات المجردة، يستخرج من الأشياء المادية والملموسة بقدر ما يستمد من التجريد الذهنى أو الجهد الذهنى المجرد"[٥]، ولعلنا نستطيع أن نتبين أهمية المكان الواقعى وكيفية تحوله داخل النص الإبداعى بعد أن اسمته الدراسات النقدية[٦] الحديثة بالمكان التخيلى الذي ساهمت اللغة فى صوغه (من الألفاظ لا من موجودات أو صور)[٧]، "فاللغة بعد فيزيقى يربط بين الألفاظ وأصولها الحسية فيتشكل المكان ولهذا أصبح المكان في العمل الإبداعى مسرحاً للأحداث على اعتباره "قوة فَعّالة مؤثرة فى حياة الشخوص وقد يكون وصف الموضع مُسْهَباً في تفصيله لكى يمنح

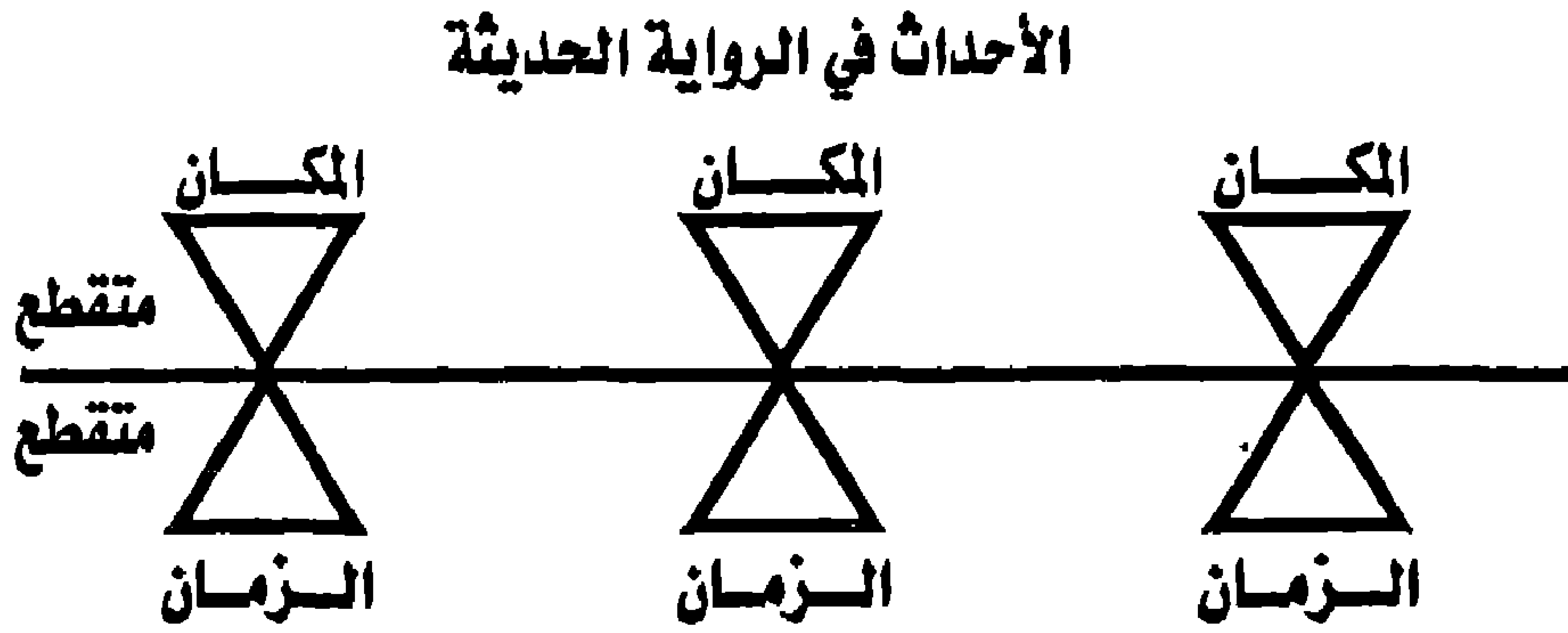
القارئ الإحساس بصدق الواقع"[٨] غير أن المكان الروائى لا يطابق المكان الطبيعى تماما، بل يقاربه "فالنص الروائى يخلق عن طريق الكلمات مكانا خياليا مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة"[٩].. بيد أن ذلك لا يعنى عدم وجود المشابهة بين هذين العالمين لأن "المكان هو الذي يعطى للمتخيل مظهر الحقيقة"[١٠] ولكننا لا نستطيع أن نعزل المكان بذاته بعيدا عن الزمان (إذْ لا يمكن طرح مسألة المكان والفضاء بمعزل عن الأزمنة، فالعلاقة بين الزمان والمكان علاقة أساسية لأنها تُشَخِص جدلية الواقع في الحياة وتشخص جدلية الواقع الروائى في حدّ ذاتهِ"[١١]، فإذا كان الزمنُ (يمثل الخط الذي تسيرُ عليه الأحداث فإن المكان يظهر على هذا الخط ويصاحبه ويحتويه، فالمكان هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث، وهناك اختلاف في طريقة إدراك المكان حيث إن الزمن مرتبط بالإدراك النفسى، أما المكان فيرتبط بالإدراك الحسى"[١٢].

لقد تعاملت الرواية الكلاسيكية مع الزمان والمكان بمفهومىّ الاستمرارية والتقطيع فالزمن فيها مستمر بتواليه وتعاقبيه ضمن سياق أفقى واضح، بينما تمَظْهَرَ المكانُ فيها بتقطعاتٍ عَمُوديةٍ عليه، إذ تبدو العلاقة بينهما بالشكل التالى:

الأحداث في الرواية الكلاسيكية



أما الرواية الحديثة فقد دأبت على تغييب أو تقطيع الزمان أسوةً بالمكان فبدأ كلاهما متداخلا مع الآخر، لا يستقر على نمط ثابت على نحو الشكل التالى:



ونحن "إذا بحثنا عن تكرار تغيرات الأمكنة فى روايةٍ ما وعن إيقاعها ونظامها وبصورة خاصة سببها لتَكشفَ إلى أيّةِ درجةٍ تبدو هذه التغيرات مهمة لتضمن للقصة وحدتها وحركتها فى الوقتِ ذاتهِ، وكمْ يتضامن المكان مع عناصره الأخرى المؤسسة"[١٣]. وما يهمنا هو تجسيدات المكان الواقعى في العمل القصصى، فقد تنوع المكان بتنوع استخدامه فى النص الإبداعى، إذ قسم (بروب) المكان في الحكاية الخرافية إلى ثلاثة أطرٍ هى على هذا النحو[١٤]:

١-المكان الأصل وهو عادة مسقط الرأس ومحل العائلة.

٢-المكان العرضى أو الوقتى، وهو المكان الذي يحدث فيه الاختيار الترشيحى.

٣-المكان المركزى الذي يقع فيه الإنجاز.

وقد عدّل (غريماس) تلك الأمكنة مستخدماً مصطلحات أخرى، معبرا عن فهم آخر للمكان إذ أطلق على المكان الأصلى مصطلح "مكان الأنس

الجاف" وتتمثل وظيفته في خلق مبررات الاستفسار والأفعال، أما المكان العرضى أو الوقتى فقدَ عَرّفَهُ بالمكان "المجاور للمكان المركزى الذي أسماه باللامكان، مبينا بذلك أن الفعل المميز للذات والجوهر لا يمكن أن يتجسم في إطار مكاني معين فمكان الفعل هو اللامكان؛ أىّ نفىٌ للمكانِ بوَصفِه ثابتاً وقاراً"[١٥].

أما الناقد العربى غالب (هلسا) فقد قسم المكان إلى[١٦]:

١-المكان المجازى وهو المكان المفترض الذي ليس له وجود مؤكد في رواية الأحداث المتتالية، وتكون صفات هذا المكان من النوع الذي ندركه ذهنيا ولكننا لا نعيشه.

٢-المكان الهندسي وهو المكان الذي تعرضه الرواية من خلال وصف أبعاده الخارجية بدقة وحياد وبذلك يكثر من المعلومات التفصيلية فيتحول إلى مكان خرائطى وليس مكانا فنيا.

٣-المكان المعيش وهو مكان التجربة المعيشة داخل العمل الروائى والقادر على إثارة ذكرى المكان عند القارئ وهو مكان عاشه (مؤلف الرواية) وبعد أن ابتعد عنه أخذ يعيش فيه بالخيال. إنه المكان الذي لو عدنا إليه حتى في الظلام فلسوف نعرف طريقنا إلى داخله.

٤-المكان المُعَادِى وهو المكان الذي يأخذ تجسداته في السجن، الطبيعة الخالية من البشر، مكان الغربة: المنفى: ويتخذ هذا المكان صفة الأبوية بهرمية السلطة في داخله.

بينما يرتأى الناقد (محمد برادة)[١٧] ردا على تقسيمات (غالب هلسا) تلك، إنّهُ "لا يمكن تقسيم الأمكنة أو الفضاءات.. إلى مجازية وغير مجازية لأنها كلها مجازية أى لا تساوى الواقع.. والمكان داخل أىّ نص أدبى يصبح في النهاية نوعا من السعة في المجازية كما لا يمكن أن نقول مكانا هندسيا أو

مكانا معاشا لأن جميع الأمكنة لها أبعاد هندسية قد يصفها الكاتب وقد لا يصفها وقد يستنبطها من خلال احساساته الداخلية، ولذلك يقسم الأمكنة حسب رأيه إلى[18]:

١-فضاءات ممكنة حيث يمكن إرجاعها إلى مرجع معين.

٢-فضاءات متخيلة لا يمكن أن نعود بها إلى خارج النص، أو إلى مرجع مثل فضاءات كافكا.

بينما يكتفي الناقد (ياسين النصير بتقسم المكان إلى قسمين هما[19]:

١-مكان موضوعي.

٢-مكان مفترض.

أما الموضوعي فهو المكان الواقعي الذي يمتلك مرجعية خارجية في حين يمكن عد المكان المفترض تخيليا يلتقي مع الواقع بصفات الواقع لا بمحدوديته، فيبدو إذا لا ملامح واضحة له.. وقد يقترب هذا النوع من المكان إلى المكان المجازي الذي حدده (غالب هلسا) في حين نجد فهما لطبيعة المكان في النص القصصي اعتمده أحد الباحثين، وذلك بتقسيم المكان إلى أربعة أنواع على هذا النحو[20]:

١-**المكان المسرحي**: وهو المكان المغلق المتسم بتحديد رؤيتنا له، نتيجة صغره وضيقه.

٢-**المكان التاريخي**: وهو المكان الذي يمتلك البعد الزمني الواضح حيث تجري فيه تحولات تاريخية هامة وقد يسمى بالمكان الزمكاني.

٣-**المكان الأليف/ المكان الحنيني** الذي يقودنا إلى زمن آخر عبر اللحظة الآنية. الطفولة. الصبا، وقد أسماه غالب هلسا بالمكان المَعاشيّ الذي يلتصق بالفرد وكذكرى عند القارئ وهو يأخذ صفة الأمومية.

٤-**المكان المعادى (السجن/ المنفى) الذي يأخذ صفة الأبوية بوصفه** إرغاميا. وهو ذات المكان المعادى الذي رأيناه عند الناقد غالب هلسا. ولا اختلاف عليه بين أكثر النقاد..

ويبدو أن هناك فصلا واضحاً بين المكان والزمن عند بعض النقاد كغالب هلسا مثلاً، نجد بعضهم الآخر يصر على الأفضل بينهما إذ أن "الكاتب فى رؤيته للمكان والزمان يتقرب من (الظاهرتية) ومن مقولتها في المتصل الزماني والمكانى، التى ترى أن الزمان لا وجود له دون المكان، وإن الزمان حادث بسبب الحركة في المكان وفى الأشياء، ويترتب على هذه الرؤية، القول بإن المكان لا الزمان هو المبدأ الأول لنشاط الكاتب الروائى"(٢١).

وفي ضوء تلك العلاقة الجدلية بين الزمان والمكان قسم "أودوين موير"(٢٢) الرواية إلى نوعيْن وفقا لتعاملها مع الزمان والمكان هما:

١-**الرواية الدرامية** التى يُبْنى الحدُث فيها، في نطاق حركة الزمان، أما المكان فيكون عارضاً عابراً فى الرواية.

٢-**رواية الشخصية**: يُبْنى الحدُث فيها، في نطاق المكان، أما الزمانُ فيكونُ ثانوياً.

وهو إذْ يُلّخصُ تقسيمُه السابق بقولــه: "إن العالم الخيالى للرواية الدرامية يقع في الزمان وإن العالم الخيالى لرواية الشخصية يقع في المكان، وكلا هذيْن النموذجيْن من الرواية لا يتعارضان ولا يتمم أحدهما الآخر، بل هما طريقان متميزان في رؤية الحياة الفرد في الزمان والمجتمع في المكان(٢٣).

ولا يعنى هذا أن الرواية الدرامية قد تجنبت المكان إلا أنها تؤسس نفسها على تسلسل الحدث في الزمان، ولا يعين أيضا أن رواية الشخصية قد

أنكرت الزمان إلا أن "العنصر الغالب"[٢٤]، هو الذي يحدد تجانس هاتين الروايتين مع الزمان أو المكان ففى كلتا الروايتين يبقى التأسيس الروائى متكئا على الواقع إذ لابُد للقاص من أن يقاربه، ويخلق هذا الواقع من جديد، ليشكل لديه عالم جديد يحس به قد امتلك بناءه الخاص بحيث يبدو صورة أخرى للواقع الخارجى صورة تخيلية لمكان حقيقى قد أصبح مكانا آخر له سمات الأصل، إلا أنه ليس الأصل ذاته.. وبتكاملها معا في النص الإبداعى ينهض النص مكانيا على "الوصف كأسلوب لتقديم الأشياء بينما يرتبط الزمن بالأفعال (الأحداث) وأسلوب عرض الأحداث هو السرد"[٢٥].

المفهوم البنيوى للمكان:

لقد أدرك الإنسان منذ القدم الدور المتميز للمكان وقيمته الحية وعلاقته بوجوده، ولا نغالى فقد لعبت فكرة المكان دورا رئيسا في الفكر الإنسانى قديما وحديثا، وتطورت هذه الفكرة مع تطور الفكر البشرى في تعامله مع العالم الخارجى المحيط به.

وكما أشرنا سلفا فيما تركته لنا المعاجم العربية اللغوية في تناول لفظة المكان ومرادفاتها الكثيرة، وما أكدته ارتباط الدال بالمدلول، فالمكان عندهم يعنى الموضع وجمعه أمكنة وأماكن[٢٦]. بيد أن هذه المعاجم لم نجدها تبحث في مرادفاتِ المكانِ من ألفاظٍ مثل: محل وأين والملأ والحيز والموضع والخلاء إلا بقدر تعلقها باللغة واشتقاقها.

ولقد صرح أفلاطون بأول استعمال اصطلاحى للمكان إذ عدهُ حاويًّا وقابلاً للشيىء[٢٧]. وبعد هذه الإشارة الصريحة أخذ مفهوم المكان يحتل أهميته في أبحاث الفلاسفة فخُصِصَتْ لهَ مكانةً خاصة فى معظم المؤلفات وإن اختلف أصحابها في تحديد مفهوم محدد له، هذا المفهوم يشغل فكر الفلاسفة

منذ أفلاطون إلى وقتنا الحاضر، فقد ظل وما زالت الدراسات الفلسفية حوله كثيرة وغير منقطعة[٢٨]. وقد قسم أرسطو طاليس المكان إلى قسمين: عام وخاص: فالعام: "هو الذي فيه الأجسام كلها"، والخاص "وهو أول ما فيه الشيء .. وهو الذي يحويك وحدك لا أكثر منك"[٢٩] ويشكل المكان العام مجموع الأمكنة الخاصة، أما المكان الخاص فلا يحوى أكثر من جسم في زمان واحد، فالمكان عند أرسطو "هو السطح الباطن المماس للجسم المحورى وهو على نوعين: خاص؛ فلكلّ جسمٍ مكانٌ يشغله، ومشترك يوجد فيه جسمان أو أكثر"[٣٠].

وقد أتبع أرسطوطاليس في موقفه من المكان والخلاء بعض الفلاسفة العرب، كالكندى والفارابى وإخوان الصفا، وفلاسفةٌ آخرين كالسجستانى وأبى حيان التوحيدى وابن مسكويه، في حين اختلف عنهم أبوبكر الرازى، والحسن بن الهيثم.

يقول الجزجاني: "المكان عند الحكماء هو السطح الباطن من الجسم الحاوى المماس للسطح الظاهر من الجسم المحوى، وعند المتكلمين هو الفراغ المتوهم الذي يشغله الجسم وينفذ فيه أبعاده"[٣١].

ولقد أدرك المفكر العربى الشيخ أبوعلى المرزوقى حقيقة أن المكان جوهرى وليس عرضيا عندما قال: "وقد توهم قوم أن الخلاء هو المكان والدهر هو الزمان، وليس الأمر كذلك بالإطلاق، بل الخلاء هو البعد الذي خلا منه الجسم ويمكن أن يكون فيه الجسم، وأما المكان فالسطح المشترك بين الحاوى والمحوى، وأما الزمان فهو ما قدرته الحركة من الزمان الذي هو المدة غير المقدرة، فهو معنى الزمان والمكان المضافين إلى المطلقين، وظنوا أنهما هما، والبون بينهما بعيدٌ جدا، لأن المكان المضاف هو مكان هذا المتمكن، وإن لم يكن متمكن لم يكن مكان، والزمان المقدر بالحركة

يبطل أيضا ببطلان المتحرك، ويوجد بوجوده إذ هو مقدار حركته، فأما المكان بإطلاقٍ فهو المكان الذي يكون فيه الجسم وإن لم يكن، والزمان المطلق هو المدة قُدِّرتْ أو لم تقدر، وليست الحركة فاعلة المدة، بل ومقدرتها، ولا المتمكن فاعل المكان، بل الحال فيه، قال: فقد تبين أنهما ليس عرضيْن بل جوهرين لأن الخلاء ليس قائما بالجسم لأنه لو كان قائماً لبطل ببطلانه، كما يبطل التربيع ببطلان المربع"[٣٢].

واللافت في هذا النص ـ على اتساعه ـ هذا الكشف المبكر عن جدلية العلاقة بين الإنسان والمكان، بين المكان والمتمكن، ويتصل المكان اتصالاً مباشراً بالحركة كالانتقال من مكان إلى مكان آخر، ويتصل كذلك بالزمان من جهة كونه سيالا ومقدارا بحركة الجسم بينما المكان ثابت وغير متحرك.

ففي بعض الأحيان نعتقد أننا نعرف أنفسنا من خلال الزمن، في حين أن كل ما نعرفه هو تتابع تثبيتات في أماكن استقرار للكائن الإنساني الذي يرفض الذوبان، والذى يود حتى في الماضى حين يبدأ البحث عن أحداث سابقة أن يمسك بحركة الزمن، إن المكان في مقصوراته المغلقة التى لا حصر لها يحتوى على الزمن مكثفا، وهذه هى وظيفة المكان"[٣٣] تجاه الزمن إلى جانب وظائف أخرى ترتبط بتقنيات النص، وبنوعه الأدبى، بل بالموضوع المعالج أيضاً. والواقع أن تسليم الإنسان باستقرار المكان وثباته ووعيه بديمومتهِ النسبية واستمراره "من القضايا الأساسية التى تكسب لجوء أدب الحساسية الجديدة إلى التركيز على أهمية المكان بعدا شديد الثراء والخصوصية، لأن هذا الأدب لا يتعامل مع المكان باعتباره موقعا للحدث، أو اظهارا له، أو حتى باعتباره جغرافيا للشخصيات فيه، وإنما يتناوله كجوهر؛ كمحور ثابت في مواجهة مجموعة متباينة من المحاور المتغيرة،

بالصورة التى يصبح معها المكان هو البطل الرئيس للعمل (أى سلطة المكان)، أو الموضوع الأساس للمعالجة وتكتسب معها علاقته بالشخصيات أبعادا فنية فلسفية جديدة ويتحول المكان إلى عنصر إيجابى فاعل يضفى على الشخصيات مجموعة من الدلالات والإيحاءات الجديدة"(٣٤) فبُنيةِ مكان النص تصبح نموذجاً لبنُية مكان العالم، وقواعد التركيب الداخلى للنص وعناصره تصبح لغة النمذجة المكانية.. وإن ما نعرفه عن المكان هو جزء لا يتجزأ مما نعرفه عن الشخصية التى تتحرك أو تستقر في المكان، والفعل أو ردً الفعلِ الذي تأتية فيه، ولكن المسألة لا تنتهى عند هذا الحد.

فالمكان هو "مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر أو الحالات، أو الوظائف أو الأشكال المتغيرة) تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة، العادية (مثل الاتصال/ المسافة..إلخ) ويجب أن نضيف إلى هذا التعريف ملحوظة مهمة وهى أننا إذا نظرنا إلى مجموعة من الأشياء المعُطاة على أنها مكان يجب أن تجرّد هذه الأشياء من جميع خصائصها، ما عدا تلك التى تحددها العلاقات ذات الطابع المكانى التى تدخل في الحسبان"(٣٥).

ومن ثم فإن المكان هو الإطار المحدد لخصوصية اللحظة المعالجة، والحدث لا يكون في لا مكان، بل إنه في مكان محدد.. إن البنية المكانية لنص من النصوص "هى تحقق لأنساق مكانية أكثر عمومية (قد تكون هذه الأنساق إما نسقا مجملا لأعمال كاتب معين، وإما نسق تيار من التيارات الأدبية، وإما نسق ثقافة من الثقافات الإقليمية) وتمثل دائما هذه البنية صيغة من صيغ النسق العام، غير أن البنية المكانية الخاصة تدخل أيضاً وبطريقة محددة في صراع مع هذه الصيغة من خلال تحطيم أتوماتية لغتها"(٣٦).

ولقد حدد الإنسان الغربى مفهوم المكان بطرق عديدة، من (المكان الاجتماعى) عند (بوغاردوس)، و(المكان الاجتماعى الثقافى) عند

(سوروكين) إلى (طوبو لوجيات) لفين، وقد درس (هالوويل) المسافات على الصعيد التقني، وذلك بوصف طريقة قياسها في الثقافات المختلفة. أما (جامر) فإنه عالج مفاهيم المكان (بما فى ذلك أسسها التاريخية) من وجهة نظر الفيزياء، إلا أن البروكسيميا (أو علم المكان) التى تدرس إدراك الإنسان للمكان وطريقة استعماله له لا تمت بصلة مباشرة إلى أىٍ من الأعمال؛ إنها على العكس من ذلك أقرب إلى مجموعة النشاطات السلوكية وامتداداتها، التى تعرف في (علم العادات والتقاليد) باسم "الإقليمية" وهى تعالج أساسا مفهوم المسافة خارج حقل الوعى، وتدين بالكثير لأعمال "سابير وورف"[٣٧].

وإذا كانت التجربة المكانية تختلف باختلاف بنية الحواس وباختلاف الانتباه (أو عدم الانتباه) لمظاهر معينة من المحيط (المادى)، فإن اكتشفت الاختصاصيين في علم العادات توحى بأن:

١-كل جسم يعيش في عالمه الذاتى يتعلق بجهازه الإحساسى (الإدراكى) ومَنْ ثمَّ فإن الفصل العشوائى المفترض بين الجسم وعالمه يغير السبّاق ويشوه من ثم معناها.

٢-الخط الفاصل بين المحيط الداخلى والخارجى للجسم لا يمكن أن يحدد بدقة، ولا يمكن فهم العلاقة بين الجسم ومداه الجغرافى إلا بوصفها سلسلة من (الأواليات) (الميكانيزمات) الاحيائية المتوازنة توازنا دقيقا يقوم فيها المفهوم الارتجاعى الايجابى أو السلبى بمراقبة الحياة مراقبة كتومة ولكن متواصلة، وهذا يعنى أن الجسم ومداه الجغرافى يكونان نظاما واحدا متجانسا ضمن سلسلة من الأنظمة الأكثر شمولاً، واعتبار أحدهما دون الرجوع إلى الآخر ليس له معنى[٣٨].

ويمتلئ المكان بالأشياء التى يزخر بها العالم الخارجى (والشيىء هو عنصر من عناصر العالم الخارجى عن الإنسان ويستطيع الإنسان أن يمسك

به ويعالجه)[٣٩]. والأمكنة والأشياء هي في الواقع (رفات الزمن وبقاياه) ووصف هذه الأشياء هو "نوع من وصف الأشخاص الذى لا غنى عنه: فهناك أشياء لا يمكن أن يفهمها القارئ أو يحسها إلا إذا وضعنا أمام ناظريه الديكور وتوابع العمل ولواحقه"[٤٠].

إن مركزية المكان لا تعنى تفوقاً أو رجحانا، بل إن هذه المركزية ناجمة في الأساس عنه الوظيفة التأطيرية أو الديكورية التى يلعبها المكان، ولم يختلف الإحساس بالمكان عن الإحساس بالزمان "وذلك بمقتضى الترابط أو التشارط العضوى بين الفضائيْن من جهة، وبمقتضى وحدة الرؤية المؤسسة لهما من جهة ثانية وبمقتضى القصصى للمرحلة من جهة ثالثة"[٤١].

وتتسع دلالة المكان وما يرتبط من سياقات نفسية واجتماعية، ومن ثم يرتقع إلى درجة النموذج التصويرى، ويحول المكان وحوادثه إلى مكان مجازى وفى هذه الحالة فإن "طبيعة النمذجة فى التصوير الأدبى تسبغ التجديد على التعبير المجازى كصيغة من صيغ التصوير الواقعى، وفى التعبير المجازى يستخدم وصف أحد الحوادث: من باب المقارنة، وفى وصف حادث آخر، وتكون عناصر الحادثتين مختلفة نوعياً ولكن بنيتهما متماثلتان، وإن الإمكانية الموضوعية تعكس العمليات على شكل نماذج بواسطة المجاز قائمة في وجود تماثل فى الواقع"[٤٢].

فإذا كان المكان مساحة ذات أبعاد هندسية أو طوبوغرافية تحكمها المقاييس والحجوم، فإنه لا يقتصر على كونه أبعادا هندسية وحجوما ولكنه فضلا عن ذلك "نظام من العلاقات المجردة يستخرج من الأشياء المادية الملموسة وبقدر ما يستمد من التجريد الذهنى أو الجهد الذهنى المجرد"[٤٣].

وبذلك يصبح المكان وسطا حيويا تتجسم من خلاله تلك الشخوص التى تأخذ في مسارها خطا مزدوجا متناقضا، فهى قد تبدو أحيانا في حالة تداخل

وتشابك ولكنها أحيانا أخرى تتنافر وتتباعد فتبدو في شكل وحدات دراميـــة منفصلة "توحي بمدى ما تتميز به كل شخصية من استقلال واكتفاء.. ومن ثم فهي رهينة عالمها الخاص.. وتجربتها الإنسانية الفريدة"(٤٤). وهذه إشـــارة إلى البعد النفسى "للمكان" داخل النص إلى جانب وظائفـــه الفنيـــة وأبعـــاده الاجتماعية والتاريخية والعقائدية التى تربط بالمكان ولا تفارقه، حتى أنه يتـم استرجاع هذه السياقات والأبعاد عند استرجاعنا للمكان نفسه أو مـــا يرتبـط به.. فالتركيز على المكان من "الاستراتيجيات النصية المهمة التى تلجأ إليــها الكتابات الجديدة فى الآونة الأخيرة، إذ نجد هذا الاتجاه قد تبلور في أكثر من عمل من الأعمال التي تنتسب إلى كتابات **الحساسية الجديدة**.. كـــان الأدب يحاول أن يخلق رواسى جديدة، يطرح الثابت فـــى مواجهـــة المتحـــول أو المتشوه الذى يؤدى إلى التغيير السريع بهويته وشخصيته، فالمكـــان يتمـــيز بدرجة واضحة من الثبات النسبى الذى يساعد (الأنا) على التعرف على ذاتها ويُسْهِم فى حمايتها من عواصف التشتت والضياع التى توشك عملية التغيـــير ــ أو بالأحرى التشويه ــ أن تطيح بها بلا هوادة"(٤٥).

وقد يكون المكان تقنية مستقبلية يتجاوز المبدع بها ومن خلالها مكانـــه وواقعه، وقد يميل مبدع آخر للاسترسال فى وصف المكان لاعطائـــه ســـمة المكان الواقعى وتحديد جغرافية المكان بدقة، وذلك لضبط حركة العنـــاصر الفنية الأخرى.

فلم يعد المكان ممثلا للإطار الذي تجرى فيه الأحداث، وتتصارع فيـــه الشخصيات، بل إنه قد يكتسب سمات الشخصية الحيـــة ويتـــم تحديـــد أدوار الشخصيات الروائية بمدى عمق ارتباطها بالمكان، كما أنهم يخفقـــون فـــي تحقيق ذواتهم خارجه، وفى هذه الحالة يضفى الكاتب على المكـــان صفـــات خيالية على خصائصه الفعلية.

وقد يصبح المكان جزءاً من التجربة الذاتية بعد أن يفقد صفاته الواقعية ارتباطاً باللحظة النفسية التى تمر بها الشخصية فيضيق أو يتسع أو ينـــهار، وقد يخلع المبدع على المكان الواقعـــى صفـــات المتخيـل الأســطورى أو الخرافى"(٤٦).

ويُبْنى المكان على أساسٍ من التخيل المحض، لكنه لا يكتسب ملامحـه وأهميته بل ديمومته، إذ لم يتماثل بدرجةٍ أو بأخرى مع العالم الحقيقى خـارج النص، فالمكان يوصل الإحساس بمغزى الحياة ويضـــاعف التـأكيد علـــى تواصلها وامتداداتها"(٤٧).

والحقيقة الثانية أن مفهوم المكان الروائى قد مرّ بتحولاتٍ أساسية، لـذا تعاملت الرواية مع المكان تعاملا خاصا يتميز بالتنوع والتعدد، فقد جعلـــت منه رواية القرن التاسع عشر اطارا تجرى فيه الأحداث كما هو شأن (بلزاك) واستُغِل كصدىً لتطور الايديولوجيا والأجيال وتباينـــها الاجتمـــاعى مـــع المدرسة الطبيعية على يد (إميل زولا) في حين أصبح بمثابة مـــرآة تعكــس الصدى النفسى للشخصية وصار يتماثل ـــ دلالة وتركيباً ـــ مع ما يعتمل فى أعماقها.

فالمكان إذا لم يعد إطارا، بل إنه يحتل صدارة العمل الروائى أحيانـــا فيتم تشخصه، وازدادت أهمية المكان في الرواية الحديثة. إذا بدأ بالتعبير عن استقلاله التام بوقوعه في الخارج، ويؤطر الأشياء ويخضعها لسلطته، ومـــن أهم الأساليب التى اتبعت في تجسيد المكان أسلوب الوصف الذى يعد بمثابـــة العمود الفقرى لهذه التقنية الرئيسة للعمل القصصى؛ لذا وجب الوقوف علـــى خصوصيته وأهميته..

المكان ووصف المكان:

يعد الوصف من أهم وأبرز الأساليب (التقنية) التى يستخدمها المبدع في تجسيد المكان، ويقصد بالوصف هنا "نظاما أو نسقا من الرموز والقواعد يستعمل لتمثيل العبارات وتصوير الشخصيات أو مجموع العمليات التي يقوم بها المؤلف لتأسيس رؤيته الفنية"(٤٨)، ولعل هذا ما وصل إليه قدامة بن جعفر قبل مئات السنين فقد عدَّ الوصف "ذكر الشيىء كما فيه من الأحوال والهيئات"(٤٩)، فهو أسلوب إنشائى يقدم لنا المظاهر الحسية للأشياء كما هى في العالم الخارجى وبصورة يحرص على نقل (المنظور الخارجى) نقلاً دقيقاً(٥٠).

ولقد ارتبط وصف الأشياء بمفهوم المحاكاة الحرفى أى التصوير الفوتوغرافى، وقد شجع على ذلك نظرةِ اللُغويين إلى الشعر وبوصفه وثيقة تاريخية يمكن الاستعانة بها لدراسة المعارف المتصلة بحياة الأعراب، وهذا ما ذهب إليه القُدامى من دارسى الشعر العربى كابن طباطبا، ومن هذه الزاوية نظر الجاحظ إلى الشيىء القديم باعتباره مصدرا للمعارف العامة ووثيقة فيزيقية تقدم لمن يتأملها قدراً طيباً من الحقائق العلمية(٥١).

وقد كان الوصف في الرواية التقليدية وسيلة لتحديد إطار الأحداث والشخصيات ووسيلة لإبراز ملامح الإنسان ونقل تفاصيل واقعهِ والأشياء التى ترتبط به، وقد كان لذلك أثره فى شد الأحداث والشخصيات إلى أماكن وأزمنة معروفة. وقد أشار (بلزاك) إلى أهمية الوصف في النص الروائى إذ "يميل الإنسان حسب سنه، ما تزال غامضة، إلى تمثيل عاداته وأفكاره وحياته فى كل ما يخص به حاجاته"(٥٢).

إننا نجد روايات (هنرى جيمس) وعلى وجه من التحديد ـ الأولى منها، والتى كُتبتْ تحت تأثير "بلزاك" فصلت فى وصف البيوت والمناظر

الطبيعية على السواء وأخذت الروايات الأخيرة تستعيض عن وصف ما تبدو عليه المناظر بنوع من الإيماء المرموز لما توحى به من مشاعر بوجه عام"(٥٣).

ثم تطور الوصف كما تطورت طرائقه الفنية بعد "بلزاك" على يدى (فلوبير) وأصبح الوصف فنا مكتفيا بذاته، فهو مصنوع من وثائق دقيقة، ولقد أخطأت الواقعية بعد العصر البلزاكى فى إهمالها للمعانى الرمزية للأوصاف المختلفة، فالعناد الذى حمل فلوبير على أن يُدْخل في الرواية (الوصف الفنى) الذى لا فائدة منه، أثر على الكُتّاب الطبيعيّن وبسبب غلطته إجمالا أثقل الإبداع الواقعى الحقيقى، دون ضرورة ظاهرة، بِلَغْوا الوصف(٥٤).

وثمة تلبث عند المظاهر التزينية والوصفية، ونشوى بوصف كل شيىء حد الثرثرة وإن كانت مرصعة ومتأنقة، لذا فقد "أفرزت صنعة الأسلوب كتابة فرعية منحدرة من فلوبير، إلا أنها مكيفة مع مقاصد المدرسة الطبيعية، فكتابة "موباسان" وزولا، ودوديه، التى يمكن تسميتها بالكتابة الواقعية، هى توليف من الإشارات الشكلية للأدب.. ومن إشارات واقعية لا تقل عنها شكلية.. بحيث لا تكون هناك أية كتابة أكثر تصنعا من هذه الكتابة التى زعمت تصوير الطبيعة من قرب قريب"(٥٥).

فمع تعللها بتقديم وثيقة دقيقة فإن الواقعية الوصفية قد جنحت نحو (الوصف للوصف) مكدسة للمصطلحات الفنية والوصفية، وكرد فعل لأسلوب الواقعيين كان موقف أصحاب (تيار الوعى) الذين وجدوا فى الأشياء مجرد أصداء تعود إلى سطح الوجود بعد ترشيحها فى نفس المتلقى وتولينها بمزاجه الخاص، ولابد من التفريق بين **الوصف التصنيفى** الذى يحاول تجسيد الشيىء بعيدا عن المتلقى وإحساسه به، و**الوصف التعبيرى** الذي يتناول وقع الشيىء وما يثيره من أحاسيس، لذلك نجد فى النصوص الواقعية مقاطع وصفية

مستقلة يمكن استخراجها من النص لأنها تمثل وحدات متكاملة متماسكة، أما بالنسبة إلى روايات (تيار الوعى) فلا نجد فيها شيئاً من ذلك(٥٦).

لذا نجد احتجاجا صارخاً من الكاتبة "فيرجينيا وولف" ـ وهى إحدى كتاب رواية تيار الوعى ـ على طريقة (جلزورذى) و(بينيت) و(ولز) وجُلّهم من الكتاب الواقعيين في إهمال الشخصية وعدم النظر إليها(٥٧).

ويُتَّهم أصحاب الرواية الجديدة بأن أدبهم أدبُ (تشيوء) بسبب الطريقة التى يصف بها أصحاب هذه المدرسة الأشياء فـ (آلان روب جرييه) يقول: "إن ما يحدث هو أن عين هذا الإنسان تستقر على الأشياء باصرار صلْب: إنه يرى الأشياء ولكنه يرفض تملكها، يرفض أن يمارس معها أىّ تفاهمُ مبهَم، أو علاقة تواطؤ، إنه لا يطالب الأشياء بأىّ شيىء، إنه لا يحس تجاه الأشياء باتفاق ما أو باختلاف من أىّ نوع، وقد يتصادف ويجعل من الشيىء دعامةً لعواطفه، كما يفعلُ بنظريّه، ولكن النظرة تكتفى أن تحاول التسلل إلى داخل الشيىء ما دام ليس في الداخل شيىءٌ ودون أن تدعى أىّ نداء ما دامت الأشياء لن ترد أبدا"(٥٨).

بمعنى أكثر وضوحاً، إن وصف الأشياء هو الوقوف عن قصد خارجها وأمامها، والمسألة ليست مسألة تملك للشيىء لأن الأشياء تظل في مأمن من أن تحتوى أو تمتلك عن طريق الألم والتفاعل، ولقد رأى (جورج لوكانش(٥٩)) في التشيوء ثلاث نقاط:

أ‌-ظاهرة التشيوء: الإنتاج الكمى من جهة، والمنتج (بالكسر) من جهة أخرى، ولو أننا أخذنا بوجوده نظرياً.

ب‌-تناقضات الفكر البورجوازى الذى تظهر فيه ثنائي الشىء لا الإنسان، الناجمة عن التشيوء كركن من أركان الفلسفة المعاصرة التى بلورتها المثالية الألمانية (كانط/ هايدغر).

ج-وجهة نظر البروليتاريا: ويرى لوكاتش أنها الطبقة الوحيدة التى تستطيع أن تتجاوز هذه الثنائية (شىء / إنسان) لأنها بممارستها تقْدِر أن تحول الكائن الاجتماعى بكُليته، وقد تجاوز (لوسيان جولدمان) البعد الاقتصادى لنظرية لوكاتش حول التشيؤ ليصل إلى الثقافة الداخلية المتوفرة لدى الطبقات الثورية فيعود فى مسألة (الكتلة التاريخية التى طرحها جرامشى) ويفهمها بأنها تدل على الشمولية الاجتماعية الاقتصادية الثقافية في المجتمع وتتضمن الثقافة الداخلية.. فالإنسان لن يصل إلى جوهر الأشياء وأن الخلق فى النهاية "ذلك الذى يدعوننا إلى إدانة عملية يجب أن نبدأها كل مرة بأنفسنا.. على كل إنسان بدوره أن يعيد اختراع الأشياء التى تحيط به، فالأشياء الحقيقية الواضحة الصلبة اللامّعة هى أشياءُ عالم الواقع، إنها لا ترجعنا لأىّ عالمٍ آخر، إنها ليست دلالات إلا على أنفسنا، إنّ الإتصال الوحيد بها الذي يستطيع الإنسان أن يمارسه معها هو أن يتخيلها"[٦٠] والملاحظ أن هذه دعوة للاكتفاء بوصف الأشياء وفرضها وذلك بالاعتماد على (التبسيط) دون المماس بالأعماق، وعدم الولوج ولو على نَحْوٍ مُوارِب فى تحليل ما للأشياء.

إن التجديد اللاحّق التى عرفته الكتابة الروائية والذى جعل منها كما يقول (ريكاردو) مغامرة الكتابة أكثر مما هى كتابة مغامرة جعل أيضاً من مغامرات الأشياء الموصوفة مغامرات وصف أو أن مغامرة اللغة فى القصص أعطت للوصف بعدا جديداً أضحت فيه امكانية تحول وصف موضوع ما إلى موضوع وصف إمكانية شديدة الاحتمال (كما هو الحال مع الرواية الجديدة[٦١]) فليس نادراً أن تجد في هذه الروايات الجديدة وصفا لا يبدأ من لا شىء "فهو لا يقدم أولا عرضا شاملا، بل كثيراً ما يبدو وكأنّهُ يولد

من جزء صغير من شيء عابر عديم الأهمية ــ ما يشبه النقطة ــ يمد الكاتب فيه خطوطا وأشكالا وبناء"[٦٢].

وظائف الوصف فى البُنية الروائية:

أولاً: الوظيفة التزيينية:

لعلّ نظرة العرب القدماء إلى الوصف تعزز هذه الوظيفة، فقد نظروا إلى الوصف على أنه حلية بدليل المعنى اللغوى للوصف، يعنى أيضا التجميل والزخرفة[٦٣]، وقد تميز الوصف فى الرواية التقليدية بوظيفة تزيينية، فهو "يهدف فى معظم الأحيان إلى بناء ديكور، وإلى تحديد إطار الحدث، وتصوير الشكل الفيزيقى للأبطال والشخصيات الرئيسة"[٦٤]، وكانت لهذه الوظيفة أهميتها الكبيرة فى هذا النوع من الروايات، لأن الوصف ربط الأحداث والشخصيات إلى أماكن معروفة وأزمنة محددة.

بيد أن النظر إلى الوصف بوصفه مجرد زخارف تضاف "أخل بقيمة؛ ذلك أن الوصف قد يحمل معانى ودلالات أبعد من مجرد تمثيل الأشياء"[٦٥].

ثانياً: الوظيفة التفسيرية:

لم يبق الوصف أسير وظيفة (الزخرفية) بل إنه تطور مع تطور الرواية وتجددها، وعرف كثيرا من التغيرات الأساسية التى طالت وظيفته وبنيته، وصار الوصف "يرى الأشياء أكانت موسيقية، أم لونية، ويحدد المواقع ويكشف الرابط بين الشخص والطبيعة"[٦٦].

ولعلّ أول مَنْ أعطى الوصف هذا الدور الجديد هو الروائى الفرنسى (فلوبير) لاسيما فى روايته المعروفة (مدام بوفارى)، فالراوى وهو يصف أحاسيس تلك السيدة ومشاعرها ينتقل بحرية بين وصف ملامحها الخارجية،

ويغور داخلها لكشف حالتها النفسية المتأججة مستعينا بالوصف لإماطة اللثام عن دواخل الإنسان.. ولقد أولت الرواية الفرنسية الجديدة الوصف اهتماما بالغا، فالوصف فيها "يعطى أهمية لجميع محتويات الشعور، فهى جديرة بالوصف بصورة عامة، ويمكن أن تثير الاهتمام سواء أكانت على مستوى الحوادث اليومية، أم على مستوى الأحلام والهواجس والتخيلات، كذلك تكتسب ظاهرة الإدراك الحسى ذاتها نفس أهمية الشيء المدرك حسيا إن لم تكن أكثر من ذلك"(٦٧).

وفى هذا تأكيد لما ذهب إليه (فلوبير) فى أن الوصف لا يأتى بلا مبرر، بل أن كلَّ مَقْطَعٍ مِنِ مقاطعه يخْدُمُ بناءَ الشخصيةِ ولهُ أثرُ مباشر أو غير مباشر في تطور الحدث لكى تلتحم كلُّ العناصير المكونةِ للنص الروائيْ وتكتملُ وحدته العُضْوية "وتصبح الأجزاء المختلفة مرايا يعكس بعضها بعضا لتقديم الصورة المجسمة"(٦٨) فمن خلال الوصف يتم تصوير الشخصية الروائية وتحديد مواضع أفعالها وبيان أسباب سلوكها وأفعالها عن طريق وصف بنية الشخصية ومكوناتها وخلفيتها.

ثالثاً: وظيفة إيهامية:

وهى الوظيفة التى يهدف الوصف من خلالها إلى إيهام القارئ بأن العالم الذي يقرأهُ هو عالم حقيقى وواقعى، فالكثيرُ من الروائيين يحاول بناء المكان في رواياتهم ليتاح لهم تقديم شخصيات رواياتهم وأحداثهم، بوصفها كائنات حية وأحداثاً حقيقية، ويميل بعضهم للأسترسال فى وصف المكان فى محاولة لاعطاءه سمة المكان الواقعى. إذ "يدخل العالم الخارجى بتفاصيله الصغيرة فى عالم الرواية التخيلى ويشعر القارئ أنه يعيش فى عالم الواقع لا عالم الخيال"(٦٩)، فالمكان لا يكون بالضرورة مكانا حقيقياً، إنما قد يكون

متخيلا يبنى على أساس من التخيل لكنه لا يكتسب ملامحه وأهميته، بل وديمومته، ما لم يتماثل بهذا القدر أو ذلك مع العالم خارج النص، فضلا عن كون المكان "يوصل الإحساس بمغزى الحياة، ويضاعف التأكيد على تواصلها وامتدادها"(٧٠).

يمكن القول إن الحدث يتحدد بالوصف، ويأخذ هويته، ومن ثم يغدو مسرحا للحياة بكل أبعادها فبالوصف تتم التوطئة للحدث وتحديد بعض الوقائع فيه والوصف يعطى الحبكة مزيداً من الأبعاد وهو شكل من أشكال التشخيص إن لم يكن هذا التشخيص من أهم وظائفه. نستنتج من ذلك أن الوصف في الرواية يتجه إلى أتجاهين رئيسيْن: **الأول**: يعنى ما يتعلق بمظهر الشخصيات، والأشياء التى تحولت إلى شخصيات في الرواية الجديدة ومشاهد الطبيعة، وهذا الوصف له وظيفته الخاصة التى تتبلور فى تحديد الزمان والمكان والجو الاجتماعى فى القصة.

أم الأمر الثانى: فيعنى بمساعدة الشخصيات على التغير مع تغيير البيئة المحيطة بها، أىّ منحها الجو الملائم لتفاعلها وتطورها مع تطورات سرد الرواية، فغالبا ما تجتمع الوظيفتان التفسيرية والايهامية فى المقاطع الوصفية "والوصف الطبيعى توثيق لما يبدو، ويتم تقديمه خدمة ــ للايهام الأدبى"(٧١).

وقد يقوم الوصف على مبدأيْن متناقضيْن هما الاستقصاء والانتقاء، ففى الوقت الذي كان فيه (بلزاك) من أنصار الاستقصاء وعدم ترك أىّ تفصيلات من تفاصيل المشهد دون ذكرها فإن (ستندال) يرى في هذا النوع من الوصف تحديدًا لخيال القارئ وقتله وهذا ما يميل إليه (تولستوى)(٧٢).

ويرى البعضَ أنْ الوصفَ يُمكّنَ السردَ من (وَقْف) يكون فسحة في الحكاية وتنسيقا أسلوبيا جماليا، هذا فضلا عن وظيفته البيانية والرمزية" إذ

أنه يعكس (نظرة) شخصية أو شخصيات الراوى وتطور هذه النظرة إلى الموصوفات بوصفها حاملة سرا أو رسالة أو علامة مفيدة في مرحلة لاحقة في السرد بعد انتهاء الوقف(٧٣) إن الكاتب يهتم بوصف المكان وتصويره، كما يهتم بما يتحرك داخله من شخصيات وما يضم من أشياء.. فالمكان جزء عضوى في الرواية إن لم يكن من أهم عناصر السرد فيها حيث لا يقتصر بناؤه على توضيح المعالم.

البعد التركيبى للمكان (فضاءات المكان):

يعد المكان الروائى "مكونا أساسيا من مكونات البنية الحكائية"[٧٤] لا يكون منعزلا عن باقى عناصر السرد، وإنما يدخل فى علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد كالشخصيات والأحداث والرؤيات السردية.. وعدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات والصلات التى يقيمها يجعل من العسير فهم الدور النصى الذي ينهض به داخل السرد.

ويستطيع الروائى أن يقرب المكان بالوصف الذي يرسم صورة بصرية تجعل إدراك المكان بواسطة اللغة ممكنا. أو قل إن الوصف وسيلة الروائى لتصوير المكان وبيان جزئياته وأبعاده[٧٥]، وهنا يلزم لتحديد أبعاد المكان مجموعة من المقاييس، والسمات المحددة، والمنسقات لأمكنة هى بوصفها موجودات دالة، لها سماتها الخاصة المميزة التى تجعل الخيال قادرا على تمثلها، وتمثل المكان يقوم على نوعين من التنسيق والتنظيم؛ فالسيطرة على المكان تكمن فى تنظيمه، وهذه الأبعاد قد تبدو تجريدية مفككة للصلة بين ما هو نظرى وما هو موضوعى "فالتعامل الإنسانى شيوعه العريض يتواصل مع المكان واقعيا، وفنيا خارج منطق القياس والأبعاد: إنه يتعامل معه كمعطى وجودى ينضم إلى المعطيات الأكثر سلبا من معطيات

الحياة"[٧٦]، وهى باعتبار قدرتها على توصيف المكان تعتمد على حاسة البصر فى المقام الأول "أما العين فحاسة المسافة والابتعاد والانفصال (..) إنها حاسة المكان، فهى لا ترى موضوعها رؤية جيدة إلا إذا استطاعت أن تثبته وتحدد أبعاده"[٧٧]، مع عدم اغتنائها عن بقية الحواس.

إن إدراك المكان يرتبط بوضع أبعاد له، وإن كانت هذه الأبعاد غير قابلة للقياس، إذ يغدو إدراكنا للمكان تأكيدا على وجودنا بأبعاد يستحيل قياسها، في نقطة قد تقع بين الوعى والحلم، ولكنها تقع حتما فى القلب مما نسميه بالحياة، أو الكينونة البشرية كما أنها فى القلب من التجربة التاريخية نفسها. وهى التجربة الزمانية الماورائية التى يفيض بها كل ما يحط عليه البصر، أو ترتفع منه العين[٧٨].

ولعل الإشارة الأكثر اتساقا بصدد وضع أبعاد للمكان، هى ما أشار إليه "غريبه" بقوله: "إن تسجيل البعد بين الشيء والأبعاد الخاصة بهذا الشيء (أبعاده الخارجية أى مقاييسه) والأبعاد بين الأشياء وبعضها والإصرار أيضا على أنه ليس هناك سوى أبعاد (وليس تمزقات) ذلك كله يقودنا إلى إدراك أن الأشياء هنا، وأنها ليست شيئا آخر.. إن الوصف البصرى هو في الحقيقة أكثر الأوصاف سهولة في القيام بعملية تحديد الأبعاد، إن النظر، لو أردنا أن يظل نظرا بسيطا، يدع الأشياء في أماكنها الخاصة بها"[٧٩]، وتتعدد أبعاد المكان في الرواية البهائية على نحو واضح، نستطيع أن ندرك من خلاله "نوايا الكاتب"[٨٠] عبر رؤيته، هذه الرؤية "هى التى ستقودنا نحو معرفة المكان وتملكه من حيث هو صورة تنعكس في ذهن الراوى ويدركها وعيه قبل أن يعرضها علينا في خطابه"[٨١]، **ومن هذه الأبعاد:**

(أ) البعد الجغرافي:

يقول "جولدنستين J.P. Goldenstein" في دراسته عن "الفضاء الروائي" (L'espace): "يكون الحدث الروائي مُمَوْضَعًا في معظم الأحيان؛ فكُلّ رواية تحوي طوبغرافيا(*) Topographie؛ نوعية، تمنحها نغميتها الخاصة؛ ذلك أن الروائي يختار موضعة الحدث والشخوص داخل فضاء واقعي أو مستعار من الواقع"(٨٢)، وقد يتطلب وضوح البعد الجغرافي للمكان شيئا من الاختصار في تقديمه حيث يمكن تلمس هذا البعد عبر(٨٣) مستويين:

الأول: نجدُه في ما يعمد إليه الروائيون من وصف تضاريس الأمكنة، وتقرير طبيعتها وأشكالها وفق التسمية الجغرافية والجيولوجية "سهل/ جبل/ نهر/ بحر.. إلخ".

والثاني: ما نجده لدى الروائيين من ذكر الأماكن والمناطق بأسمائها المطابقة للأسماء على خارطة الواقع، قاصدين بذلك جملة من الغايات الفنية والفكرية، ينتظمها غالباً طلب المزيد من الإيحاء بواقعية المكان المسمى، وأحيانا قد يختزل اسم المكان جملة من المفاهيم والأفكار والتواريخ..

تلجأ السردية البهائية إلى هذين المستويين اللذين يكفلان طبيعة وخصوصية المكان الروائي في آن واحد، فنراه يختار "مكانا معينا يصبح ساحة للأحداث، مكانا يقدم التفاصيل والأحداث والصور والشخصيات، مكان يمكن أن يصبح ساحة لتصوير الواقع، أو إعادة إنتاجه فنيا، أو لإنتاج الأحداث الخيالية الخاصة التي يتطلبها العمل الفني فيه"(٨٤)، من هنا تظهر العناصر الجغرافية في سياق رسم المكان الروائي، ويتضح ذلك من خلال تحميل الأمكنة الروائية دلالات متعددة بإطلاق أسماء أماكن محددة المعالم في

جغرافية العالم(٨٥) الروائى ولعل ذلك يبدو جليّا فى هذا العالم المــراوغ؛ وإن ظلّ مرتبطاً بالإطار المرجعي ــ أحياناً ــ فى ذهن القارئ.

ففى روايته "خالتى صفية والدير" يحدد السارد مكان الديــر مســتعينا بالعناصر الجغرافية ".. فأنت تشرق عند نهاية القرية في طريق غير ممــهد عبر الصحراء حتى تصل إلى "الجبل" كما يقول أهل البلد عن تلــك التــلال الصخرية البنية اللون، وهناك تجد فى حضن التلال الثلاثة الديــر بأســواره العالية التى لا يختلف لونها عن الصخور المحيط به" (الرواية/ ص٢٩)، تلك العناصر المكونة من جهات جغرافية الاتجاه شرقا وطبوغرافية الصحــراء ــ الطريق ــ القرية ــ التلال ــ الصخور يبدأ بها الراوى حكايته التى تؤســس لأحداث سوف تجرى ويتنبئ عنها وصف المكان وتحديد المسار إليه وبيــان المقارنة بينه والصخور المحيطة به بإضفاء جو من القدسية كأنــه تشــكيل طبيعى فى الصخور وهذا يشى بمكانة الدير فى إطار الحكايــة. واســتطاع الراوى أن يفك شفرته الداخلية للقارئ حين عاد أكثر من مرة إلى وصفه من الداخل وما يحتويه من حجرات وشخوص وليقرب صورتهُ من ذهن القــارئ اعتمد على الوظيفتين الابلاغية communication والافهاميةimpressive، فمن خلالهما يكشف عن طبيعته بقوله: ".. الدير الذي يشبه قريتنا إلى حد ما بطرقاته المتعرجة وبيوته أو قلاياته المبنية بالطين والتى تختلف فقط فــي أن سقوفها على شكل قباب" (الرواية/ ص٣٦) وعن طريق الرؤيــة المشــهدية يحدد الراوى "مزرعة الدير" التى تمتد من القلايات وحتى الجبــل"(ص٣٦)، "وكان هناك سور عالٍ يفصل بين المزرعة ومبانى الدير هو امتداد للســور الكبير الذي يحيط بالمزرعة نفسها نكان أكثر انخفاضا وأقل سمكا من السور الرئيسى وكان في منتصفه في الناحية المواجهة للقرية بوابــة كبــير مــن مِصْرَاعيْن من الخشب السميك تسمح عند فتحــها بدخــول الــدواب ونقــل

المحاصيل وفى وسط المزرعة كان هناك (خـص) صغير من البوص تحتضنه نخلات صغيرة متجاورة تلقى على الخص ظلا دائماً" (الرواية/ ص٣٧).

وإذا كن "المكان ذات أبعاد هندسية أو طوبوغرافية تحكمها المقاييس والحجوم"[٨٦] فإن الراوى استطاع بوصفه أن يجسم المكان، وإن كان يشى "بانغلاقه" وقيامه بذاته لما خصص له من عباده، فإنّه يلعب دورا فى مجرى الفعل باحتضانه لـ "حربى" في مزرعة الدير، وحتى لا تُمتهن قُدسية هذا المكان يفرض الدير بما هو مكان مقدس "نوعا من السلوك الذى تفرضه هذه القدسية، لا يدخله المطاريد ولا السلاح، لـذا تجرى الأحداث المتشظية ومحاولة الأخذ بالثار وقتل حربى في الفضاء الخارجي للدير. وهكذا يتحقق للوصف قدرٌ واضح من التجسيد من خلال استخدام الإشارات المكانية Placedeictics، وكذا الحقول الدلالية Semantic Fields المترابطة المتداخلة اللانهائية فى بنية الرواية.

وفى روايته "الحب في المنفى" يفصح الراوى بعض الشيىء عن هذه المدينة التى تجرى فيها أحداث الرواية وعن طريق "مجموع الإشارات الموزعة فى النص نحيط معرفة بجميع حيثيات المكان .. ذلك أن تسمية المدينة، أو الشارع، إلخ، لا يكون لها مبرر ما لم تكن هذه الأمكنة مسرحا لفعل (قد جرت إزاحته). فالنص الروائى يؤكد دائما على غيب تستمد منه عناصر الرواية معناها الحالى"[٨٧]. وتسمية المدينة (ن) أو إبهامها فى قصة بالأمس حلمت بك بقوله: ".. يحدث هذا فى مدينة أجنبية فى الشمال" (المجموعة الكاملة/ ص٩٩) يرجع إلى رؤية الكاتب للأمكنة وزاوية هذه الرؤية، "بل إن حياد المكان يصل إلى درجة الصفر عندما لا تحدد له الرواية اسما ويكتفى بأن يطلق عليه حرف "ن"[٨٨]، وإن قدم للقارئ صورة

طوبغرافية لاحدى ميادين هذه المدينة مستخدما "المنظر القريب close shot" الذى يشير إلى التفاصيل، يقول الراوى: "وبينما نسير فى طرقـــات المدينـــة الأجنبية التى جمعتنا على غير انتظار.. وبدأتُ أحدّثهُ عن معالم المدينة التـــى كان يزورها لأول مرة، عبرنا ميدانا فسيحاً فى طريقنا من الفندق إلى شاطئ النهر. وكانت تحيط بالميدان مبانٍ من الطراز الرومانى الجديد تحدد مداخلـها أعمدة سامقة، ويتوسطه تمثال رجل أصلع يركب حصانا ويشير بسبابته إلـــى الأفق بطريقة وقورة، ورحت أشرح لابراهيم هذا هو المُتْحَف، وهـــذه إدارة الجامعة. وهذا الفارس قاد معركة لتحرير البلد من الفرنســيين فـــي القـــرن التاسع عشر"(الرواية/ ص٢٢)، ويشير "جابر عصفـــور"[٨٩] إلـــى التعتيـــم المتعمد من الكاتب لاسم المكان لرؤيته الفنية، فنحن "لا نعرف لهذه المدينـــة اسما حتى لو استنتجنا أنها جنيف من بعض القرائن المراوغة فى النص فإننا لا نعرف شيئاً عن البلد الذى تقع فيه المدينة، أو شيئاً محدداً عـــن تاريخـــه، حتى لو عبرنا مع البطل وصديقه ذلك الميدان الفسيح، ما هذا البلد؟ في أيـــة مدينة يقع هذا الميدان؟ ما اسم هذا الفارس؟ وما هذه المعركة التى خاضـــها لتحرير بلده من الفرنسيين فى القرن التاسع عشر؟ لا أهمية لذلك كلـــه فـــى شبكة علاقات الرواية إلا الدلالة على فضاء أوروبى تجريدى للأحـــداث، لا من حيث هو فضاء أوروبى يقع فى علاقة تعارض مع فضاء عربى مناقض، وإنما من حيث هو، أساساً تجريد لفضاء أوروبى يستوعب الأشباه والأضـداد الواقعة على الأطراف المتماثلة فى علاقة القوة الصاعدة التى تتحكم فى أبناء العالم الأول والثالث بالقدر نفسه، حيث لا فارق جذريا بين شمال وجنـــوب، إلا من جهة القدرة على إنتاج القوة وممارستها وتوزيعها بما يحقق المزيد من التسلط والثروة.. إن الكاتب فى هذيْن العمليْن يتخذ "البُعْد الجغرافى" تكأة فـــى وصف المكان الروائى، وإن بدا مشطوراً بين رغبتين: رغبـــة فـــى إثبـــات

المصداقية والهروب من براثن التجريد، ورغبة فى تنسيب الحقيقة وإكساب النص صفة العمومية والإنسانية والهروب من تفاصيل الواقع التى تقلل من مستويات المعنى المحتملة فى النص ويقلل كذلك من فُرص تأويلهِ، وكذلك مقاومة إدعاء القدرة على تجسيد تشخيص ما هو واقعى والذي يتجلى في تأطير الواقعى.

(ب) البعد الواقعي/ الموضوعي:

لقد سبقت الإشارة إلى اعتماد الروائيين على ذكر الأماكن والمناطق بأسمائها المطابقة للأسماء علي خارطة الواقع، وهذا يحيلنا ــ دون شك ــ إلى حرص واضح على تسمية الأمكنة الروائية بأسماء حقيقية معروفة، فإذا كان الحدث الروائى يدور فى "القاهرة" فقد استمد "بهاء طاهر" أسماء الأمكنة منها، وهذا فى ظنى، يرجع إلى توفير الإيهام الفنى لرواياته، ويتخيلُ إلىّ أن هذا الإيهام يمضى فى اتجاهين، أولهما إيهام القارئ بأن مجتمع الرواية حقيقى، وهذا ما يشده إلى النص ويجعله مهيئاً للاقتناع به، على الرغم من أنه مجتمع متخيل ليست له صلة مباشرة بالمجتمع القاهرى الحقيقى، وثانيهما رغبة بهاء طاهر ــ كأحد الكتاب الواقعيين ــ فى منح رواياته صفة الواقعية بإيهام القارئ بأن الحوادث التى يقرؤها حقيقية وليست متخيلة، والتفسيران، كما هو واضح، لا ينفيان صفة التخيل عن الرواية ولكنهما يشجعان القارئ على أن يستمد مصداقية ما قرأه من الواقع الخارجى، فاسم المكان الحقيقي يُقرِّب المكان في رأى الكُتّاب الواقعيين من إدراك القارئ، ويوفر نوعا من الضغط الأسلوبى عليه بحيث يتجه فى قراءته نحو مراد الروائى من الرموز والإيحاءات والدلالات.

ففى روايته الأولى شرق النخيل، نجد الراوى يستخدم هذه الأماكن التى يرتادها وتجرى فيها بعض أحداث الرواية: (دخلت شارعنا الصغير فى المنيرة ، ص٢٤٤)، (كنت عند ميدان التحرير، ص٢٤٧)، (مظاهرة الطلبة فى ميدان التحرير، ص٢٥١)، (مظاهرات فى التحرير/ أول شارع شامبليون/ ركبت الأتوبيس من شارع القصر العينى لميدان التحرير، ص٢٨٦)، (من هنا فى شارع ضريح سعد، ص٢٩٠)، (شارع القصر العينى، ص٢٩٠)، (شارع الفلكى، ص٢٩٠)، (ميدان التحرير، ص٢٩٨)، (شارع عمر مكرم، ص٢٩٩)، (كنا نقف قرب ناصية سليمان باشا، ص٣٠٣). ومثل هذه الأماكن الحقيقية يعيشها القارئ ويتعرف عيها ويدرك خصوصيتها الأسلوبية فى البناء النصى.

وأيضا فى روايته "قالت ضحى" تتعدد الأماكن والتى تجرى فيها حواث كثيرة لها خصوصيتها على مسار القصة، منها: (بورصة الأوراق المالية، ص٣٠٩)، (ميدان الإسماعيلية الذى صار ميدان التحرير، ص٣١٢)، (وكنا أمام معسكر الإنجليز الذى صار الهيلتون والجامعة العربية فيما بعد، ص٣١٢)، (سقط فى ميدان الإسماعيلية قتلى، ص٣١٣)، (وكنا فى ميدان سليمان، ص٣١٦)، (كنا نقترب من ميدان التحرير، ص٣١٧)، (وقفنا عند النافورة التى تتوسط ساعة الزهور فى ميدان التحرير/ تنظر فى شرود إلى مدخل الهيلتون، ص٣١٩)، (اتجهت يمينا ناحية الهيلتون، ص٣١٨)، (نمر أمام مبنى الاذاعة فى الطريق إلى مكتبى، ص٣٢٤)، (كنا نسير معا فى شارع قصر النيل، ص٣٢٧)، (أشارت ضحى بيدها إلى ناصية شارع الشواربى، ص٣١٢٧)، (يسكنون قريباً فى قرية بجوار القناطر الخيرية، ص٣٢٩)، (ورحت أنا أنظر دون هدف إلى ظهر طلعت حرب، ص٣٣٠). ولم تكتفِ الرواية بذكر هذه الأماكن وتكرارها فى أكثر من حدث وإنما حين

انتقل الراوى من هذه البيئة إلى بيئة أخرى وهى سفره إلى (روما) مصطحبا "ضحى" لم يتوان عن وصف وترديد الأمكنة التى جرت فيها أحداث أثناء هذه الصحبة: (انظر هذا تمثال دافنشى..وهذه بوابة قسطنطين، ص٣٣٤١)، (أول شيىء نفعله سنأكل "بيتزا" فى شـارع "فيـافينيتو"، ص٣٤٢)، (هـذا هـو الكوليزيوم، ص٣٤٣).. واستطاع الراوى، عن طريق حاسة البصر "وفنيـة التصوير عَبْرً "الوصف" المحكم والرؤية التجزيئية لمفردات هـذه الأمـاكن التى ارتاداها، أن ينقل لنا عالما آخر لتقريب المكان من مدارك القارئ، وقـد لاحظ الباحث أن "بهاء طاهر" يطرح أمكنة عدة فى روايته، ولكنه فى الغالب الأعم يميز بين أمكنة أساسية تجرى فيها الحوادث وتتحـرك الشـخصيات، وأمكنة هامشية يكتفى الراوى بذكرها، أو يـترك الشـخصيات تسـتدعيها. والفرق الرئيس بين هذين النوعين من الأمكنة هو عنايـة الروائـى بتقديـم صورة المكان الأساس بوساطة الوصف وعزوفه عن ذلك بالنسبة إلى المكان الهامش.

ولقد حرص الراوى في (نقطة النور) أن يبرز هذه الخصوصية لتلـك الأماكن التى تتردد عليها الشخصيات، فنجده يركز على طبيعة المكان الـذي تقيم فيه أسرة "الباشكاتب" ويحدد موقع المكان والبيئة المكانيـة (=الشـعبية) التى تنطلق منها أحداث الرواية: "كانت تلك هى واجهة العمارة التـى تطـل على الشارع الرئيسى المتفرع من ميدان السيدة زينب. أمـا جـانب البيـت المطل على ناصية الحارة والجانب الآخر فتشغلهما نوافذ خشـبية مسـتطيلة متوازية" (الرواية / ص٩). وتتعدد الأماكن للإيهام بواقعية العمل وأحداثـه فنجد "الجد كاتبا حديث التعيين فى محكمة أسيوط/ ص١٣)، (صحب سـالم إلى طبيب مشهور عيادته فى باب اللوق/ ص٢٥/ مشيا معا علـى شـاطئ النيل ناحية القصر العينى (ص٦٥) "يلتحق بكلية جامعة القاهرة/ ص٧٠".

واللافت أن هذه الأمكنة تتكرر فى العمل الواحـــد، أو فـــى الأعمـــال الأخرى، وقد يوهم ذلك بوقوع الأثر فى إشكالية المشابهة النمطية عند تحديد ملامح تلك الأماكن بالوصف. غير أن فنية القاص وقدرته الإبداعية تكســـب تشابهات الأماكن هذه تنوعا ديناميكيا بحيث لا تجعله يســـقط فـــى التكـــرار (المشابهة) مما جعل لجوء القاص "إلى الدقة الواقعية حيثما كانت ممكنة هـــو نتيجة الخوف من إثارة عدم التصديق"[٩٠]، بذلك يرى (كارلوس بيكر) أن ثمة علاقة مبدئية بين ثلاث أدوات جمالية تعمل عملها فى الأثر القصصى وهى: المكان والحقيقة والمشهد، وهو إذ يستشهد برأى لـــ "جورج انثيل" أنه إذا لـــم تكن لديك جغرافيا الشىء أى السطح المكانى له فليس لديك شىء"[٩١]، فـــإذا كان مشهد المكان الأول يبدو "ممكنا وهو ما يمكن إرجاعـــه إلـــى مرجـــع معين"[٩٢]، خارج حدود الأثر فإن مشهد المكان الثانى ذاته يكاد يكون مرجعه ذلك الممكن الأول. وقد اعتُبِرتْ أماكن (كافكا) التخيلية من المشاهد التـــى لا يمكن أن تعود بها إلى خارج النص أو إلى مرجع ما.

وكما أشرنا سلفا أن المكان البهائى قد يحيلنا إلـــى "المكـــان الواقعـــى والمكان الشكلى (الهندسى)، وما دام المكان فى الرواية افتراضى (تخيلى) فى الأصل؛ أى بتعبير (ميشيل بوتور) "ليس هو المكان الطبيعى أو الموضوعى، وإنما هو مكان يخلقه النص الروائى عن طريق الكلمات ويجعل منـــه شـــيئاً خيالياً"[٩٣]، إلا أنه يمتلك جذوة الواقعية مختلفا عن ذلك المكان الشكلى الـــذى لا يحيل إلا إلى نفسه (التخيل ذاته)، لأنه مصنوع أو مرسوم بهندسية مفارقة للواقع.. وهذا يحيلنا إلى التوقف عند البعد "الهندسى" فى روايات بهاء طاهر.

(ع) **البعد الهندسي ـ الرياضي:**

حين يتعلق الأمر بتناول المكان، واقعيا وفنيا، فإن العنصرين الرياضي والهندسي ـ برغم الفرق الظاهراتية والوظيفية بين الرياضيات والهندسة ـ يتجاوزان ويتضافران ويتداخلان إلى درجة التلاصق والتماهي واستحالة الفصل بينهما معظم الأحيان، ولذلك تم إدراجها تحت عنوان واحد يلتمس أحَد أبعاد المكان.

وعن المنظور الروائي (الهندسي) لتصوير المكان، يقول "صلاح صالح": "في صياغات الروائيين لأمكنتهم تتعد الرؤيات الهندسية والرياضية للمكان الروائي وتكثر أيضاً المفردات القادمة من هذيْن العِلْمين. إضافة إلى كثرة الاستعارات المجازية في اسم المكان وتصويره واتكائها على الأشكال الهندسية وتعابير الرياضيات"(٩٤).

ويعزو نشأة البعد الرياضي ـ الهندسي لدى الروائيين وحرص بعضهم على استخدام هذا البعد، عبر جملة من القنوات يتمركز أبرزها في نقطتيْن:

الأولى: أن الآليات المعقدة التي يعتمدها الذهن في الانتقال من المحسوس إلى المجرد، ومن المجرد إلى المحسوس، تجعل الفنان، ينتقل من الفكر إلى تقديمها مجسدة بوسائل مختلفة، فنلاحظ في الرواية مثلا أن اضفاء صفات مكانية على الأفكار المجردة يساعد على تجسيدها.

الثانية: أن الروائي يخضع في أحيان كثيرة لمنطق قياس المسافات، ومحاولة ضبط المساحات التي يتعامل معها وتجريدها إلى أشكال مبسطة ذات طابع هندسي، والقارئ أيضاً قد يستجيب إلى إغراء تبسيط الأشكال المعقدة، فيعمد إلى تخيل الأمكنة عبر نزوعها إلى لبوس الأشكال الهندسية المعروفة" مربع/ مستطيل/ دائرة"(٩٥).

وهذا البعد بوصفه تركيبيا يتماس مع الهندسية المعمارية التى تعتمد على تشكيل مكان مقصود لذاته، محدد، يخضع لقواعد وضوابط هندسية صارمة، وإن لم يخضع لها المكان المتخيل الذي لا يكون مقصودا لذاته، بقدر ما هو مخلوق لدلالة فنية وجمالية، تنبع منها أهميته، والرواية فى استخدامها العناصر الهندسية إنما تحاول تقريب المكان ورسم أبعاده باستخدام شفرة لا يخطئ فهمها أحد، المصطلحات الهندسية كالمربع والمستطيل والمسافة والنقطة والدائرة شفرات ليست غريبة على المتلقى، تقدم حدا أدنى من الإدراك الذى يساعد على ترتيب المكان وتنسيقه حيث لا يجب للمكان الروائى أن يشبه المكان الواقعى فى تعقيده وتداخله اللانهائى(٩٦)، ووفق هذا التصور تحقق الرواية ما تصبو إليه من تأثير ونجاح حين تتعلم من فنون النحت والتصوير والموسيقى والفن المعمارى كيف تصل إلى المتلقى(٩٧).

ومن سبل إخضاع المكان إلى هذه الصورة الهندسية ما استدعاه الراوى من ذاكرته تحديداً فى روايته (قالت ضُحى)؛ حين كان ثورياً يشترك مع صديقه (حاتم) فى إحدى المظاهرات ضد الإنجليز، وعن طريق الرؤية المجسدة القريبة Close Shot يصف هذه البناية بقوله: "كنا نهتف بحماس ضد الإنجليز وضد بيفين ومن أجل الجلاء أمام ذلك المعسكر الكئيب بلونه الأحمر الباهت ونوافذه المستطيلة التى ظل زجاجها مطليا باللون الأزرق من أيام الحرب. أمامنا سور مرتفع، مفروش فى أعلاه بزجاج بنى وأخضر مكسور مدبب ومن فوق الزجاج دوائر من أسلاك شائكة ملفوفة. وبدا المعسكر مهجورا بصمته ونوافذه المغلقة" (الرواية/ ص٣١٢)، وهذه اللغة الهندسية للوصف المكانى (المعادى) تعد نوعا من لغة "الماوراء" ــ إذا جاز التعبير ــ يفطن القارئ إلى رمزية لونها وما تركته من صدى داخل أغوار الراوى، فالصورة هنا "تعتمد على حادثة إدراكية معينة، تكون خصائصها

المنبهة نوعية ومحسوسة نسبياً"[٩٨]، ومن ثم لا يتوقف الوجود الهندسي عند حد اللغة الهندسية، مستطيل/ مؤطر encadrement" / فراغات مربع/ أقواس، وإنما يتعداها إلى تنظيم المكان هندسيا في الانتقال من عنصر إلى آخر دون تكرار هذه العناصر مما يمنح المكان قدراً كبيراً من الجمال النابع من تآلف هذه الأشكال في لوحة مكانية واحدة.

ولعلَّ هذا ما تجلي في روايته "خالتي صفية والدير" مما منح هذا المكان الهندسي أهمية كبيرة حين "صار مكانا حميميا وأليفا"[٩٩] لدى الراوي: "وهكذا كنت أقضي معه ساعة (المقدس بشاي) أو نحوها في المزرعة ثم نرجع من حيث أتينا عبر البوابة الصغيرة إلى الدير، وقبل أن أنصرف نُعرِّج على القاعة المستطيلة التي تختلف عن كل مباني الدير بسقفها المرتفع وبالطاقات المستديرة العالية الموجودة تحت سقفها مباشرة الشبيهة بطاقات أبراج الحمام، والتي كانت دائما رطبة في عز الحر. وكانتَ هذه القاعة تضم آثار الدير: لوحات من صور لأشخاص ونباتات مرسومة على أخشاب قديمة وعلى قطع من النسيج، وعلى أحجار مكسورة مثبتة على الحائط إلى جانب تماثيل صغيرة متناثرة، ولم يكن يلفت نظري في تلك السن غير الوجوه الملتحية الحزينة دائما، والدوائر المذهبة التي تحيط بالرؤوس وصور الملائكة بأجنحتهم البيضاء والذين توجد فوقهم دوائر بيضاء كالأطواق أيضا، ولكنها تبعد قليلا عن رؤوسهم" (الرواية/ ص٣٩) فهذا المكان يترك أُلفته وحميميته على الراوي، وبرغم أن فضاءه يشي بالعزلة والانغلاق فإن تجسده الوصفي يبرز قيمته من منظور هذا الراوي الطفل وقتئذ "ثمة فرق بين مكان مغلق وآخر منفتح في الفن، الفرق بينهما من حيث كونهما مكانين مسميين في الطبيعة، أما عند الفنان فقد يكون للمكان المغلق قيمة فنية وجمالية، رغم

محدودية مساحته، وقد يكون أكثر ضيقا مما هو عند كاتب ضعيف المخيلة"[100].

وفى روايته الأخيرة يتوكأ الراوى العليم على هذه الخصوصية فى وصفه لبيت الباشكاتب (توفيق) بطل الرواية. فيمنحنا تجسيدا هندسيا لهذا المكان الذى يشهد أحداث الرواية و"تتمثل خصوصيته فى فاعليته، واعطائه طاقة انتاجية تجعله منطقة ارتكاز تتفجر فيها الأحداث، وتتوالد منها الشخوص، ثم يتحول الحدث والشخوص إلى حكائية روائية من الطراز الأول"[101].

يقول الراوى: "لون البيت يشبه لون المساجد والتكايا والأسبلة الأثرية المنتشرة فى الحى. ولكن من الواضح أن الجد الأكبر (السعدى والد الباشكاتب) اعتنى بزخرفة بيته عندما بناه. فإلى جوار الشرفتين الحجريتين فى كُلِّ طابقٍ، كانت هناك شرفتان أصغر، إفريزُهما من حديد مشغول على شكل أفرع كروم مقوسة تتدلى منها عناقيد عنب، وتتوسط الشرفات بامتداد العمارة من ناحيتين متقابلتين زخرفة منقوشة فى الحجر كضفائر مجدولة تحتل فراغاتها زهور حجرية مدورة الأوراق. وكان هناك أيضا سور حديدى واطئ يحيط بمدخل البيت ويحتضن الممر الصغير الذي يسميه بعض السكان (الجنينة) لأنه يضم إلى جانب شجرة التمرحنة اثنتين من شجيرات (الفيكيس) ذات الأوراق اللامعة المفلطحة المسامة (ودن الفيل) والمزروعة فى كثير من بيوت الحى" (الرواية/ ص٩). ولعل تلك الصورة التى آل إليها هذا المكان منذ أن بُنى في مطلع القرن العشرين تحيل بالضرورة إلى التعرف إلى "البعد الفيزيائى" لما له من أهمية فى الإحساس بالمكان.

(د)**البعد الفيزيائى:**

"المكان" حيث نُطلقه من استتباعه بتقييداته وأوصافه ومسنداته المختلفة يصبح مفهوما فيزيائيا أكثر من أىّ أمرٍ آخر، ولا يهم البحث مــــا يختــص بالفيزياء كعلم أو المكان كمفهوم فيزيائى بحت، وإنما ما يســتعيره الفنــانون والروائيون والنظريون أيضاً، من عناصر فيزيائية أثناء بناء أمكنتهم الفنيــة، أو أثناء تناولها النظرى حيث تكثر فى هذا الإطار قضايا الرؤية والابصـــار وزواياه وإشكالاته. يتكشف على هديها صورة "للوجود" فعلـــى حـــد قـــول "باشلار": "الوجود غير خاضع للتشتت لو نجحت مرة فى تجميع كل صـــور الوجود، كل الصور المتعددة المتغيرة التى رغم كل شـــىء تصـــور أبديـــة الوجود، فإن شجرة (ريلكه) تفتح فصلا هاما في ألبومى الخاص بالميتافيزياء المحددة الملموسة"(١٠٢).

ينتج التعامل الفيزيائى البحث مع المكان قيماً بصرية شديدة الجمـــال، فالروائى يستثمر عناصر الفيزياء وتشكيلاتها فى تشكيل مكانة المتخيل ومـــا الشمس فى حركتها والضوء فى امتداده وانكساره والصـــوت فـــى تـــردده والخيالات والظلال إلا حركات تحكمها قوانين فيزيائية تعمـــل علـــى خلـــق تشكيلات بصرية وصوتية لا تخطئها العين(١٠٣).

ومن هنا يسهم التكوين الفيزيائى في تشكيل كل ما له علاقة بالإبصـــار أو التصوير البصرى، فدور الصور المشكلة فيزيائياً يصنع مكانـــا مشـــكلا بوسائط فيزيائية أيضاً: "فقدرة الصور على خلق الفضاء المكانى تعود إلى أن الصور ترى العين شيئاً أول الأمر، ثم تدعو الذهن إلى الدخول، فالعين ليست جهازا رخيصاً سلبياً للاستقبال، بل هى أداة تشكيل"(١٠٤).

ومن طرائق التشكيل الفيزيائى وخصوصا ما تعلق منـــها بجماليـــات الإبصار ندركه فى روايته "شرق النخيل"، وهى صور متعددة تحكمها قوانين

الفيزياء الطبيعية، استطاع الراوى أن ينقلها بحساسية مفرطة "وكان جسدى مخدراً من الشمس فتمددت على الحشائش ورأيت السماء وتحتها أطراف سعف النخيل تلمع فى الشمس كالمرايا الصغيرة" (الرواية، ص٢٤١)، وقول الراوى فى قصته المستعادة أيضاً: "قبل أن تنتهى الإجازة كنا نرقد فوق السطح أنا وفريدة وفاطمة. كانت الليلة حارة وساكنة والقمر المستدير ينشر نوره فى السماء كسحابة دخان تتناثر على البعد منها نجوم تومض بارتعاشات قلقة" (ص٢٤١).

كما يعكس فعل الإدراك Conscience حديقة "شرق النخيل": "صعدنا الكثبان فبدت قمم النخيل والسعف الأخضر المتعانق، وكلما ارتفعنا أخذت الأطراف العليا للجذوع السامقة السمراء تستطيل فى اتجاه الأرض إلى أن تتبسط الأرض أمام عيوننا فجأة فتبدو غابة النخيل وكأن جذوعها تميل على بعض وتتقاطع مع بعض ويرسم سعفها فى الأفق أقواساً خضراء متشققة ومتعاقبة تتوهج أطرافها المذهبة بنور الشمس، وكلما اقتربنا من غابة النخيل، بدأت أشجارها المتفرقة تتضح وتتميز. لم تعد تتقاطع وتتشابك بل بدت على حقيقتها، نخلات متفرقة على مسافات شبه منتظمة، بهواً من الأعمدة الليفية الخشنة تلقى فى الهجير ظلا رطبا من سعفها العالى الذى يحتضن سباطات البلح الأخضر الجديد وقد أحمرت أطرافه فبدت كحلمات صغيرة متجاورة" (ص٢٦٠) بهذه الصورة البلاغية الأخاذة استطاع الروائى أن يستخدم رؤيتين متواشجتين، الأولى: الرؤية الشمولية، أو المنظر العام "Longshot" " وهو الذى يستطيع أن يرينا مجموع العناصر بالكامل.. ولكن المنظر العام يرى من بعيد ولا يمكن أن يظهر التفاصيل(١٠٥)"، وقد لعب فى ابراز هذه الصورة من بعد "ظواهر فيزيائية" أهمها "دور الشمس" وأثرها فى المرأى، وكذا "السراب"(*) الذى شكل الظاهرة الفيزيائية من جانب، إذ يتضح أن المكان

واقعاً فى الصحراء، ومن المعلوم أن فضاء الصحراء الشاسع والممتد هو الذى يولد السراب فتغيم الرؤية، على نقيض ذلك تأتى الرؤية القريبة Close-up التى تحدد الصورة بوضوح.

واللافت فيما مضى أن "الشمس" لعبت دوراً بارزاً فى صياغة تشكيل المكان وإحساس الراوى به، وعلى حد قول أحد النقاد "لقد أدرك الروائيون دور الشمس فى تضليل الوعى والحواس، ودورها فى صنع العوالم التى يبصرونها بتأثيرها، أو التى يتحدثون عنها تحت ضغط الإشعاع الشمسى المباشر"[١٠٦]. إن ما ينتجه الإشعاع الشمسى الشديد "وبخاصة فى فضاء الصحراء" من عناصر ضوئية وإيهامية، سواء كان الإيهام مجرد إيهام بصرى، أو كان حالة مرضية، فإن ذلك يسهم فى إضفاء الأبعاد الفيزيائية على الأمكنة المتعرضة لهذه الشمس التى ينوع الكُتّاب فى طرائق وصفها.

وفى روايته "قالت ضحى" ينقل الراوى تأثيرات الضوء الشمسىّ على المشهد، ولكن هذه المرة ليست فى "قاهرة المعز" وإنما جاءت فى "روما" لنرتاد أفاقا جديدة وعوالم أخرى لأحداث الرواية، فهو "يوسع من الدائرة المكانية على مدار النص"[١٠٧] ويبقى هذا المكان الجديد على عالمه" هو رصد لشىء خاص من وجهة نظر خاصة، وليس المكان المتعارف عليه بأبعاده الجغرافية"[١٠٨] وإنما "لفظى فى النهاية، افتراضى وليس حقيقيا، وتكويناته لغوية تحاكي قضايا الواقع"[١٠٩].

وها هو ذا يعكس صورة للمكان فى لحظات شعاع الشمس الغاربة، فيقول: "فى تلك الشمس المتأخرة كانت المسلة مشرعة كسيف قانى الحمرة يغوص مقبضه وسط دائرة من زهور حمراء وبنفسجية ووردية وفى تلك اللحظة سقطت الشمس وصبغت أشعتها الغاربة سُحبا مستديرة فى السماء" (الرواية، ص٣٤٣).

وعلى الوتيرة نفسها يوظف هذا البعد فى زوايته "خالتى صفية والديـر" "لتهدئة الحركة السردية الصاخبة والتخفيف من حدة الأحـداث"(١١٠)، يقـول الرواى: "كان يوما شتويا جميلا دافئ الشمس كأنه الخريف الذى تخف فيـه وقدة الشمس وتهب فيه النسمة الرائقة لا تحمل التراب ولا الزوابع.. يحـرك النسيم موجاته برقة ويحمل رائحتها الغضة الهادئة" (الرواية، ص٦٥).

أما راوى "الحب فى المنفى" لم يعد معنياً فقط بالإطلالة على المكـان من مسافة معينة، بل حاول أن يندمج فيه، فى صيغة تماشـى صيغـة "آلان روب غرييه" التى يطلقها بما يشبه النداء: "لا تحاك الواقع وإنمـا اشـترك معه"(١١١)، راح يستثمر هذا البعد فى تشـكيل المكـان فتعـددت صـوره، وارتبطت فى آن واحد بالطبيعة وتحولات الطقس، وعلى حد قـول "ديفيـد لودج": "نحن نعرف أن الطقس يؤثر فى حالاتنا النفسية، والروائيون لديـهم ميزة وضع الطقس المناسب لكل حالة من الحالات النفسـية التـى يريـدون ابتعاثها"(١١٢)، ومن ثم فإن الطقس يؤدى دورا مهما بما يعكسه مـن أصـداء داخلية عند الراوى، يقول: "كانت الأشجار على جانبى الشارع فى ذلك الحى الهادئ قد شحبت خضرتها ووشتها الأوراق الصفـراء اللامعـة والطريـة، متوهجة فى الشمس، وكل شجرة زهرة عملاقة مزخرفة بالألوان الخضـراء الباهتة والخضراء المصفرة والصفراء البنية والمشربة بالحمرة، والمفضضة، وألوان أخرى لا أعرف وصفها وسط ذلك العيد الخريفى. وكان الهواء يدفـع بعض الأوراق فتتطاير ببطء مثل فراشات مذهبـة قبـل أن تسـتقر علـى الأرض.. قبل أن تنضم إلى سرب هاجع آخر يصنع دائـرة حـول جـذع الشجرة، ويرسم تحتها صدى شجرة أخرى صفراء، ترتعش بالهواء فيصـدر احتكاكها صوتا صغيرا خشنا لكنه يدغـدغ الحـواس" (الروايـة، ص١٤١، ١٤٢).

ومهما يكن من أمر فإننا نستدل من السابق على أن الروائى استعان بالصورة ذات العناصر الفيزيائية لتقوم بوظيفتها السردية فى تهدئة الحركة السردية المتشظية ولتسهم من ناحية ثانية فى بناء المتخيل الروائى وإغناء الأبعاد والمستويات السردية..

(هـ) البعد الزمنى/ التاريخى

والتاريخى ما تفوح منه رائحة القرون والأجيال السالفة مشيرا بخصوصية إلى الجذور التاريخية العريقة التى ينتمى إليها المكان، ويوصف المكان بأنه تاريخى إذا كان "المكان الذى يستحضر لارتباطه بعهد مضى أو لكونه علاقة فى سياق الزمن"(١١٣).

ولما كنا قد أشرنا سابقا إلى إنسجام هذه الأمكنة ومحاكاتها لوظائفها المرجعية فإن هذه الأماكن تصبح بارتباطها مع أزمنة ما، تاريخا للتحولات الاجتماعية التى تطرأ علىّ المجتمع ضمن سياق فترة زمنية محددة، والارتباط بمكان ما (هو الارتباط بقضية هذا المكان وليس مجرد ارتباط عاطفى أو جغرافى)(١١٤).

مع أن حس المكان، أىّ المكان الفعلى "حسٌ أصيلٌ وعميق فى الوجدان البشرى، وخصوصاً إذا كان المكان هو وطن الألفة والانتماء الذى يمثل حالة الارتباط البدنى المشيمى برحم الأرض ــ الأم، ويرتبط بهناءة الطفولة وصبابات الصبا، ويزداد هذا الحس شحذا إذا ما تعرض المكان للفقدان أو الضياع، وأكثر ما يشحذ هذا الحس الكتابة عن الوطن فى المنفى"(١١٥)، وإن كان هذا المنفى اختياريا..

وتظل تجربة المكان إبان الطفولة وسنوات المراهقة، أىّ إبان تلك الفترة التكوينية الحافلة تؤثر تأثيراً بالغا فى تكوين الإنسان بغض النظر عن

تغيرات الظروف فيما بعد، تترك صداها فى عالمه الداخلى لما لها من حميمية وألفة.

ففى روايته "خالتى صفية والدير" يحيل بإشارة سريعة إلى التاريخ المصرى القديم "الفرعونى" متضمنا رؤية المقدس "بشاى" لهذا المكان الذى يفد إليه السائحون من كل حدب وصوب: ".. أما الخواجات السياح الذين يأتون من آخر الدنيا ويتزاحمون ويتدافعون ويكادون يقتلون أنفسهم فى الحر والشمس من أجل نظرة على تماثيل المساخيط الكفار فى (برابى) الأقصر، فلا أحد منهم يضع حصوة ملح فى عينه ويأتى لينظر إلى صورة العذراء الطاهرة" (الرواية، ص٤١)، وهذه الإشارة تُجلِّى البعد التاريخى للمكان وقيمته الزمنية بما يحمله من حضارة أمة منذ آلاف السنين، فعلى حد قول "ميشيل بوتور": "الأماكن لها دائما تاريخها سواء أكان ذلك بالنسبة للتاريخ العام أم بالنسبة لسيرة الشخص"[١١].

كما نشتم عبق التاريخ فى اللوحات والتماثيل التى يحتويها الدير، وهذا ما استدعى بناء خاص يحفظ هذه القيمة التاريخية الأثرية، ويبقى على زمَنية التاريخ" .. فمنذ سنوات بعيدة زار الدير أحد الخواجات، ولما وجد اللوحات والتماثيل مكومة من أحد المخازن تحت الأرض تبرع لبناء هذه القاعة وأرسل مهندسا لبنائها من مصر" (الرواية، ص٣٩). وتظل هذه اللوحات والتماثيل عالقة فى ذهن الراوى لا تغرب عن ذاكرته "كانت هذه القاعة تضم آثار الدير، لوحات من صور لأشخاص ونباتات مرسومة على أخشاب قديمة وعلى قطع من النسيج وعلى أحجار مكسورة مثبتة على الحائط إلى جانب تماثيل صغيرة متناثرة"(ص٣٩).

كما يقدم الراوى صورة أخرى من تاريخ المكان ليس غابرا أو موغلا فى القدم، وإنما يحمل المعاصرة، فيما يتصل بتاريخ بناء قريته: "وكان

المقدس بشاى فخوراً بحكاية قريتنا وكأنه قد شارك في صُنْعِها.. ولكن المتنيح باخوم الذى عاش حتى جاوز المائة.. قد حكى له أشياء. وهكذا فهو يعرف أن قريتنا كانت فى الأصل أرضاً بورا بين تفتيش الأمراء فى الشمال والأقصر فى الجنوب.. وأن الجدود الذين بنوا قريتنا هم الفلاحين الذين فروا من الظلم والقهر فى تفتيش الأمراء ثم استصلحوا هذه الأرض المجاورة للدير، وكان كلٌ منهم يمتلك القطعة التى استطاع أن يزرعها، ولهذا لم يكنْ فى قريتنا أغنياء بمعنى الكلمة، الوحيد من الجدود الذى كون ثروة هو عسران بك" (الرواية، ص٣٨)، ونستطيع من الإشارة اللافتة لكلمة "تفتيش الأمراء" التعرف إلى الزمنية المعاصرة التى تحيل إلى الزمن القريب.

وعلى حد تعبير "صلاح صالح" "ولا يقتصر وجود البعد التاريخى على المنشآت الأثرية والهياكل الضخمة، إنه موجود أيضا فى بعض الموجودات الصغيرة التى تُسْهِم فى صنع تفاصيل المكان كالزهرية الثمينة والمخطوط النادر، المصلاة من الحرير الأصفهانى.. إلخ"[١١٧]. وهذا ما نلمسه من وصفه لـ "سراى" البك، من خلال طرازه الخارجى وما يكتنفه من أثاث ومفروشات، تعبر عن البعد التاريخى للمكان: "كان البيت جميلاً بالفعل كالسراى، كان معماره شرقيا، مدخله وواجهته من أقواس متعاقبة أشبه بالبواكى، وأثاثه فى الداخل من المقاعد الخشبية والموائد والأرائك المطعمة بالصدف، وكانت هناك سجاجيد فارسية ثمينة على الأرض غير تلك المعلقة على الجدران" (الرواية، ص٥٠).

ولأن الرواية "رحلة فى الزمان والمكان على حد سواء"[١١٨] فقد احتشدت الروايات التى امتد فضاؤها خارج مكانها الأصلى بعبق التاريخ كما هو قار فى روايته "قالت ضحى" التى وسع الراوى فى دائرة أحداثها، ليتم جزء منها فى "روما"، ومن خلال رحلة الراوى هاته مع "ضحى" نلمس البعد

التاريخي للأماكن الأثرية التي ارتاداها، ويجسد الراوي عشق ضحى لتلك الأماكن ومدى صلة المكان بالاحساس البشري: "سألت نفسي ما سر غرام ضحى بالأطلال؟ أَفْهَمُ أن يهوى الإنسانْ الآثار، أن يعيش الماضي ويُحْيِيه في داخله بقراءة النقوش والأحجار. أفهم حين يزور الإنسان مدينة لم يرها من قبل أن يهتم برؤية آثارها القديمة كما يهتم بمعالمها الحديثة، ولكن عشق ضحى للآثار كان شيئا آخر. لو طاوعتها لقضينا الأيام كلها نتنقل بين المعابد الرومانية والمقابر العتيقة وأطلال المسرح" (الرواية، ص٣٥٢).

وينقلنا عن طريق الوصف إلى معالم المكان وأثر الزمان فيه حيث "يكشف المكان عن تواصل زمني معه، فلا مكان بدون زمانه"(١١٩).

"عرفت منذ أسبوعنا الأول في روما تاريخ كل أحجارها، عرفت قصص المسلات المصرية العَدَدية، من أي المعابد أتت، ومتى نقلوها إلى روما ومن الذي نصبها، وأطلال ملاعب الرومان ومعابدهم، متى بنوها، متى هدمت في الزلزال أو الحريق، وكيف رمت، ماذا فعل المسيحيون الأوائل بالمعابد الرومانية وأين كانوا يتعبدون خفية تحت الأرض وكيف رسموا صورة العذراء فوق صور أفروديت أو أثينا" (ص٣٥٣).

"صحبتني إلى معبد متهدم لم يبق فيه سوى قلة من أنصاف العمد المرمرية وقواعد أعمدة كثيرة خالية من نصبها وتمتد صفوفا وسط حجارة بيضاء متشققة في كثير من الأجزاء عن الأرض الترابية بلونها البني، وهل كان ذلك معبد لديونيسوس أم أنني أنا الذي أجعله الآن في ذهني معبدا لذلك الإله؟ ربما، وكانت ضحى تصطحب كتبها. تترسم بالخرائط، لا الأطلال القائمة بل الصروح التي زالت، تقول هنا كان ناووس الإله، ثم تشير بيدها إلى نقطة في الفراغ بين الأعمدة وهي مقطبة الجبين تنقل بصرها بين رسوم في كتبها وبين مساحات خالية وسط الأعمدة المبتورة والأحجار المهشمة

المبعثرة لكى تتأكد من أنه هنا، بالفعل، كان الناووس، ثم توجه أصبعها وتقول وهناك تمثال الإله وغرفة الأسرار. تمشى فى خط مستقيم وتعد خطواتها، وبعد أن تصل إلى رقم معين تتجه إلى اليمين وتهتف بانتصار: أنظر كنت متأكدة! " (ص ٣٥٣)، وتتكرر هذه الأمكنة، بعبقها التاريخى، على مساحة النص الروائى فى اطار ارتباطها بالحدث والشخصية، وربما خلف المكان الموغل فى تاريخيته تلك الرائحة التى تكشف بعد الزمان فى المكان، وبالأحرى "التأثير البطئ بين الأشياء والأزمان، بين فعل المكان فى الزمان، ورد فعل الزمان على المكان"[١٢٠] وهو ما يصوره لنا فى "صورة الفندق العتيق" الذى نزل فيه لحين الانتهاء من بعثته: "كانت واجهة ذلك الفندق الذى حجز لنا فيه معهد التدريب أعمدة رومانية سامقة، وفى مدخله تماثيل من رخام أبيض.. تقليد للنحت الرومانى القديم. أما أرضية المدخل فكانت مفروشة بسجاجيد حمراء، ويتدلى من سقفه نجف مستدير وضخم من الكرستال، ولكن حين صعدت إلى غرفتى وجدتها كغرف فنادق الإسكندرية القديمة: رائحة الخشب العتيق والسجادة المنحولة الوبر وأدراج الدواليب التى يعذب فتحها وعندما تفتح فى النهاية تظهر من الداخل متربة ومبقعة" (ص٣٤١).

يقول غالب هلسا "أشعُر أن الرائحة الراكدة فى الأماكن المغلقة الرطبة تمنح إيحاء بهذا الرعب المبالغ فيه، إذن، هنا يمكن أن نضيف الرائحة إلى خصائص هذا المكان"[١٢١]. وما دامت الرائحة لم تأتنا من وصف المكان باعتباره مكانا مجردا، وإنما جاءت من وصف الشخصية فى المكان، فإن ذلك يؤشر على أن الكاتب لا يهتم بالمكان بعينه وإنما يهتم بالشخصية فيه، فلا مكان بدون شخصية، ولا شخصية بلا مكان فكأنما أحدهما يكمل الآخر. وهو ما ينجم عنه الألفة للمكان أو المضاد له بما يتركه المكان من بعد نفسى

لدى الشخصية، وفى هذا يرى "جيرار جينيت" "أن المجال يوجد فى الملفوظات والمنطوقات وأن الفنان لا يتعامل مع المجال المكانى بذاته أو لمجرد الضرورة بقدر ما يتعامل معه باعتباره تصويرا لغويا يشكل معادلا حسيا ومعنويا للمجال الشعورى والذهنى للشخصية"(١٢٢).

وفى روايته "الحب فى المنفى" وبرغم تنكير المدينة الأوربية التى تدور فيها أحداث الرواية، فإن الراوى يتعرض إلى الزمان فى المكان موضحا أهمية اندماجهما وتضافرهما فى صنع مأساة أصحابه، وإن عكس بهذه الصورة الرمزية "القمع وصورة الفاشية فى ردائها السياسى والدينى"(١٢٣)، يقول الراوى: "كان هناك متسع من الوقت قبل الغذاء وأراد إبراهيم أن نقوم بجولة فى المدينة على أقدامنا فصحبته إلى وسط البلد، ولكنه لم يتوقف أمام المحال التجارية الأنيقة التى تجتذب الزوار عادة، ولم يتوقف أيضا أمام المعالم والتماثيل، وعندما أشرتُ إلى الكنيسة الكبيرة القائمة فى الميدان الرئيسى وحاولت أن أحكى له تاريخها وكيف كانت ممارسة الكاثوليكية محرمة فى المدينة حتى نهاية القرن الماضى، وكيف كان البروتستانت يضطهدون الكاثوليك هز رأسه وقال بابتسامة باهته: قرأتُ شيئا عن تاريخ المدينة قبل أن آتى إلى هنا" (الرواية/ ص٧٧).

ويرى "مصطفى الضبع"(١٢٤) فى دراسته لاستراتيجية المكان "إن حداً أدنى لتاريخية المكان نلمسها عند متابعة أيّة أحداث نلمح فيها تاريخا خفيا كامنا فى الأشجار والجذوع والجدران والغرف القديمة والبوابات الصدأة .. وكل ذلك إشارات تحمل زخما تاريخيا، فلا نستطيع إذن أن نضمر الفعل الزمنى فى تشكيل المكان، إنه يصنع تاريخه.

وهذا ما يتجلى، أيضا، فى حديقة الراوى السرية التى يهرع إليها لتنفس عن تأزمه ولتكون باباً للولوج إلى أعماق النفس الغائرة، يصورها

الراوى ليعرى أثر التاريخ الطبيعى فى تشكلها، فيقول: ".. وعندما وصلنا إلى واجهة بناية قديمة دلفنا من بوابتها المقوسة واجتزنا ممرا صغيرا فأصبحنا فى الحديقة التى تتوسط باحة كبيرة بين عمائر قديمة ترجع إلى قرن مضى على الأقل.. تحف بها أشجار الحور العالية بخضرتها الكثيفة وأشجار الكستناء التى بدأت تطرح ثمارها الخضراء المستديرة" (الرواية/ ص٧٨)، وبقدر ما يمنحنا المكان بعده الزمنى والتاريخى فإن الكاتب ــ كعادته ــ اهتم بذاتية الراوى وما يتركه المكان من بعده النفسى، وهذا ما يتميز به أبعاد المكان فى السردية البهائية التى لا تأتى مجردة أو وقفا على بعد واحد لذاته، وإنما تمتزج وتترك أثرها على الشخصية، وهو ما يراه النقاد فيمن "يدخل الطبيعة فى حسابه عاملا مؤثرا فى الحوادث والشخصيات، فيصنعها للكشف عن عواطف الشخصية أو أحاسيسها الداخلية تجاه موقف من المواقف فيكون المنظر الطبيعى حلقة فى سلسلة تطور الشخصية، أو باعثا من البواعث التى تشكل نفسيتها"(١٢٥).

ولم تخلُ الرواية أيضا من تصوير الأبنية العتيقة التى تحيل إلى تاريخها وتأتى من خلالها زمنية التاريخ واضحة إلى درجة السطوع، وهذا ما أشار إليه الراوى فى وصفه للفندق الذى يقطنه الأمير حامد: "اصطحبنى يوسف إلى الجناح الذى يشغله الأمير فى فندق يطل على النهر ويرجع طرازه إلى قرن مضى، تميزه نوافذ عريضة عالية، تحيط بها فى الصيف زهور منسقة خلفة أسيجة من الحديد المشغول على شكل قلوب صغيرة متجاورة. وقلت ليسوف ونحن فى المصعد الخشبى العتيق الذى كان يئز ببطء فى طريقه إلى الطابق الثالث.. "(الحب فى المنفى/ ص١٤٧). وهكذا يتدخل البعد التاريخى بشكل مباشر وغير مباشر فى رسم الأمكنة الروائية المتخيلة، خلال ما يفضى به الوصف من جماليات لبعض الأبنية التاريخية

لهذه المدينة وما قد يلحق بها من حدائق وساحات ولغيرها من المدن الأثرية التى نسجت ظلال الأمكنة فى السردية البهائية. لتحقق وظيفتها المتعددة (الرمزية/ الجمالية/ السيكولوجية/ الايديولوجية)" داخل البنية النصية.

(و) البعد الاجتماعى:

لا غرو أن "الإنسان ابن بيئته، وهى التى تعطيه الملامح الجسدية والنفسية، فنحن جميعاً بشر.. لكن المكان الذى نولد فيه هو الذى يحد سماتنا الخاصة المتميزة. لذلك يجب أن يهتم الكاتب القصصى بتحديد المكان اهتماما كبيرا لأن ذلك التحديد يعطى الحدث القصصى قدرا من المنطق والمعقولية"(١٢٦).

من هنا "يكون المكان حقيقة معاشة، ويؤثر فى البشر بنفس القدر الذى يؤثرون فيه، فلا يوجد مكان فارغ أو سلبى، ويحمل المكان فى طياته قيما تنتج من التنظيم المعمارى، كما تنتج من التوظيف الاجتماعى، فيفرض كل مكان سلوكا خاصا على الناس الذين يلجؤن إليه"(١٢٧)، على هذا النحو، نقر أن للمكان بعده الاجتماعى الذى يجعل من المساحة الكونية للمكان مساحات بشرية محددة بسمات اجتماعية تجعل لها بحق شخصية اجتماعية؛ لها ملامحها المميزة والفارقة عن غيرها"(١٢٨).

ومن المعلوم أن الأمكنة الروائية لا تتشابه وإن بدت كذلك وقد يكون كافيا لنفى التشابه والتماثل عنها اختلاف الدلالة التى انتجت من أجلها، والمعنى الذى يتضمنه الخطاب الروائى بين طياته والنص الأدبى نفسه يكاد يكون مجتمعا قائما بذاته يضم فئات اجتماعية متباينة. منها من يكون فى أعلى السلم الاجتماعى ومنها من يكون فى أسفله، ويرى (لوتمان) أن "النموذجات الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية العامة التى ساعدت

الإنسان طوال تاريخه الروحي على اضفاء معنى الحياة التي تحيط به، تنطوي دوما على سمات مكانية قد تأخذ هذه السمات تارة شكل تضاد ثنائي (السماء ــ الأرض)، وتارة شكل تدرج هرمي سياسي اجتماعي يؤكد تضاد السمات التي تقع في قمة الهرم (الرفيع) وتلك التي تقع أسفل الهرم (الوضيع). وقد تتخذ هذه السمات شكل تضاد أخلاقي يقابل بين اليمين واليسار.."[129].

إن ما يهمنا هنا تلك الثنائية التي تجثم على طبيعة المجتمعات، وبالأحرى الدوائر المختلفة للمجتمعات، فأبناء الصحراء غير أبناء القرية (في العادات والتقاليد والطباع، والسمات المكانية والمعيشية لكلاهما تختلف بالطبع)"، وكذا أبناء المدينة حين يلجوا المقارنة، وهذه التقسيمات الاجتماعية هي المعيار الأساس في تبيان الفوارق بين الأشخاص رجالا ونساء وتبدو تلك الفوارق واضحة المعالم من خلال مجموعات محددة (كاللغة/ والعادات والتقاليد/ والعمل، والبيئة المكانية التي يقطن فيها الفرد والتي يتحدد على ضوئها سمات وفوارق شتى وغير ذلك من المحددات الاجتماعية التي يستبين من خلالها السلم الاجتماعي.

ويسعى راوي السردية البهائية أن يبرز هذه الثنائيات معتمدا على "الوقفة الوصفية" ومن خلالها يتجلى المنظور السردي للمكان، ولابد بادئ ذي بدء من التذكير بذلك التداخل بين السرد والوصف، وأثر هذا التداخل في ابراز نوع من التنازع النصي مفاده هيمنة السرد وذيلية الوصف وتبعيته.مفاده نابع من الوظيفتين التقليديتين وتبعيته. ويعتقد البحث أن هذا التنازع النصي قديم جداً، نابع من الوظيفتيْن التقليديتيْن للوصف: الوظيفة التزيينية والوظيفة التفسيرية[130]، على أنه من المفيد هنا، إهمال هذا التنازع والاتجاه إلى أن هناك وظيفتين بنيويتين، إحداهما للسرد والأخرى للوصف

تسهم كل منهما فى بناء النص الروائى، وتهمنا من الوصف هنا تلك الوقفة الوصفية التى تعطى المكان خصوصيته الاجتماعية التى يتجلى عليها "الوضعية الاجتماعية" للشخصية، فالاحساس بالمكان لدى الكاتب وفى تعبيره عنه يفترض أن يجعل القارئ "يحس بالانطباع والنكهة والأصوات والجو المألوف الخاص به، وأن يستطيع مراقبة الشخصية فى عملها وفى حياتها وأن يرى ما تراه الشخصية من وجهة نظرها وأن يحس ما تحس به تجاه هذا المكان"(١٣١).

ففى روايته الأولى "شرق النخيل" يصور الراوى البعد الاجتماعى لأفراد هذه البيئة فى اطار الثنائيات التى ندرك من الموصوف الحالة الاجتماعية والمستوى الاجتماعى (أو ما يطلق عليه التقاطبات الفرعية (شعبى، راقٍ، ريفى، حضرى.. إلخ)(١٣٢).

يصف الراوى بيت الزوجية لابن عمه (حسين) ذلك البيت الذى يمثل "الفضاء الخاص الذاتى أو الشخصى وهو المكان الذى أمارس فيه سلطتى ويكون بالنسبة لى مكانا حميما وأليفا"، فيقول: "تصدت إلى بيت عمى حيث كان حسين ينتظر .. طرقت الباب بخفة،.. ثم أخذنى إلى (بيته) الجديد القائم فى الركن الأيسر من صحن الدار. كان غرفتين مطليتين من الخارج بالجير الأبيض ولا شيىء داخلهما غير لحافين جديدين مطويين أحدهما أحمر والآخر أصفر، ثم رائحة الجير الجديد وقطن التنجيد. وكانت هناك فتحة نافذة لم يركب خشبها بعد، تظهر منها بقعة مستطيلة من سماء ما قبل الغروب" (شرق/ ص٢٧١)، وبرغم وصف الراوى لتفاصيل المكان ولأشيائه، فلم يكتف بالحاسة البصرية فى هذه الوقفة الوصفية Descriptive pause واشرك معها حاسة الشم، غير أنه اتخذ من "النافذة المفتوحة" والتى لم تكتمل فى صورتها الأخيرة، أداة لمنظور استباقى كمن فى مرموز الصورة "بقعة

مستطيلة من سماء ما قبل الغروب"، "إن هذا الرمز ـ كما يذهب البعض ـ لا يرمى بطبيعته السحرية إلى إثراء لغة التعبير الروائى فحسب، بل يسعى إلى الالتحام بالعالم الخارجى"[١٣٤].

أما الصورة المقابلة الأخرى فيمثلها بيت "أولاد الحاج صادق العوضى": "سرت أنا يمينا قاصدا الديوان فى بيت الحاج صادق، كان الديوان مبنى مستطيلا من الطوب الأحمر يواجه البيت الكبير، وعندما دخلت وجدت معظمهم هناك. كانوا يجلسون على دكك خشبية عالية وكراسى بعضها مغطاة بالوسائد القديمة أو فراء الخراف (..) وأصروا فى ترحيبهم الزائد بى على أن أجلس على مقعد مبطن له مساند فى ركن من الديوان وسط مقاعد مشابهة تغطيها كسوة من قماش مشجر، وتتوسطها منضدة خشبية صغيرة منقوشة، بدوائر وبقع سوداء صغيرة من أثر أكواب الشاى وأعقاب السجائر" (شرق/ ص٢٦٨، ٢٦٩).

وتتكرر هذه الصورة فى هذه البيئة حين تتناول البعد الاجتماعى لشخصيات "خالتى صفية والدير"، يقول الراوى فى وصفه الموجز لبيته: "وضعت" أمى "الشاى على منضدة صغيرة أمام الكرسى الكبير ذى المسندين الذى يجلس عليه البك والذى حملناه أنا وأبى من الديوان إلى صحن البيت لهذه المناسبة" (ص٥٥) فهذه الصورة تشى بالمستوى الاجتماعى البسيط لشخوصه، وأن لم يقف، كما فعل من قبل، عند شخصية بعينها من أبناء القرية" لم يكن فى قريتنا أغنياء بمعنى الكلمة. الوحيد من الجدود الذى كون ثروة هو عسران بك، الذى استطاع أن يشترى أرضا إلى جانب الأرض التى أصلحها. وظلت أسرة عسران أغنى أسرة فى البلد، يتوارث كبراؤها العمودية وإن كانوا بعد جيلين أو ثلاثة فقد أصبحوا مثل غالبية أهلها، أى من الفقراء أو المستورين بالكاد مثل حالنا" (خالتى صفية والدير/ ص٣٨).

أما المكانة الفارقة بين أبناء هذه القرية فقد تميز بها "البك القنصل" الذى يقطن فى "الأقصر" ويسكن "السراى" يُشْغِلُه بأثاث مطعم بالصدف وسجاجيد فارسية.. (راجع/ ص٥٠، ٥١) وتتجلى رؤية الراوى فى إدراكه لمكونات هذا المكان، فيقول: "أما أجمل ما فى هذا البيت، وما أستطيع أن أتخيله فى كل لحظة كأنى أراه، فهو ذلك الممشى الطويل فى الحديقة التى تحف به على الجانبين أشجار النخيل الأفرنجى ذات الجذع الأبيض كأعمدة قصيرة على مسافات منتظمة يصل بينها إفريز مكسو بفسيفساء زرقاء تتخللها زخرفة من الورود البيضاء، وكان ذلك الممر ينفسح فى منتصفه بالضبط ليصبح على شكل دائرة فى وسطها نافورة صغيرة إفريزها من تلك الفسيفساء الزرقاء المزخرفة نفسها، ويخرج الماء منها فى أقواس هابطة كسعف النخيل" (الرواية/ ص٥١) وبهذا التشكيل الهندسى للمكان ينكشف المنظور السردى للمكان الذى يعبر عن الحياة الاجتماعية التى تعيشها الشخصية.

وقد تمدنا الرؤية بالمعرفة الموضوعية أو الذاتية التى تحملها الشخصية عن المكان وتحيطنا علما بالكيفية التى تدرك بها أبعاده وصفاته، فالبيت باعتباره مصدرا لفيض من المعانى والقيم، فإنه يشكل نموذجا ملائما لمعرفة (قيم الألفة) ومظاهر الحياة الداخلية التى تعيشها الشخصية، وهذا ما ينعكس فى رؤية "إبراهيم المحلاوى" فى رواية "الحب فى المنفى" وهو يتحدث مع الراوى عن بيته، يقول: ".. هل كان من الضرورى أن يملأ أبى البيت بالكتب التى يقتنيها ويجلدها ويطبع عليها اسمه بالخط النسخ المذهب دون أن يفتح منها كتابا، ثم يترك لى أنا هم القراءة منذ تعلمت القراءة: (..) ما زلت أراها (الأم) هناك فى البيت الكثير الغرف، المملوء بالأثاث والصور وبالكتب .. تتحرك وحيدة من غرفة إلى أخرى .. ترفع أشياء ثم تضعها مكانها ..

تلبس ثوبا للخروج ومجوهرات كثيرة ثم لا تخرج من البيت، ونادرا ما يزورها أحد، فقط تتحرك في غرف البيت وتتنهد .." (الحب/ ص٨١). إن الرؤية الفنية التي تنظر بها الشخصية إلى "البيت" قد تضيق وقد تتسع، وقد تهتم بتفاصيل صغيرة لا تخطر إلا لذهن الكاتب، وهو يسترجع صورة من الذاكرة وهو يكتب؛ لأن هذه التفاصيل عالقة بذهنه من خلال ارتباطها ببعض من ذكرياته الخاصة..

أما "البيئة الشعبية" فهي تمثل صورة لطبقة متوسطة أو فقيرة، تحيلنا في السردية البهائية — دائما — إلى حدود المشابهة والمقاربة للفضاء الواقعي الشعبي ببنائه المعماري الضيق شوارعه، البسيط أثاثه. وجاء تشكيل هذا الفضاء الروائي في روايته "قالت ضحى" فبعد أن فشل الراوي في حبه لضحى صحب "الدكتور" الفاشل القواد الذي تعرف إليه في "المقهى" ودعاه (الدكتور) إلى "بغى": "هيا بنا لكنك ستدفع أجرة التاكسي، وتعطي المرأة حسنة، ومضى التاكسي ناحية القلعة وبعدها أخذ الدكتور يوجهه إلى شوارع ضيقة على جانبيها شواهد قبور (..) ثم عاد التاكسي يخترق مرة أخرى طرقا مرصوفة وسط بيوت صغيرة وفقيرة! من طابقين أو ثلاثة طوابق، وفي ميدان صغير نزلنا ومشينا على أقدامنا من شارع ضيق إلى شارع أضيق ثم دخلنا واحدا من هذه البيوت، وفي الدور الأول، نقر الدكتور على زجاج الباب بطريقة معينة .. ففتحت امرأة الباب أدخلتني غرفة فيها كنبة بلدية تتوسطها وسادتان وعلى جانبي الكنبة مقعدان قديمان، ولما جلست وصلت إلى أنفي من مكان ما رائحة الفسيخ التي لا تخطئها الأنف" (الرواية/ ص٣٨٨، ٣٨٩)، وهذه المرة تعطي (الرائحة) مفهوما آخر غير ما أشرنا إليه سلفا، يتماشى مع ما ارتأه "محمود أمين العالم" في أن الرائحة "تعطي

دلالة رمزية معنوية غير دلالتها الحسية، بل أكاد أن أقول دلالة طبقيـة"[١٣٦]، وهنا فإن الطبقية الاجتماعية تعبر عن الفقر والتردى فى الواقع المعيش.

أما فى روايته الأخيرة "نقطة النور" فلم يعتن كثيرا بوصف شـــوارع وأزقة المكان الشعبى الذى يقيم فيه "الباشكاتب" والمتاخم لحى "السيدة زينـب" ولم نعثر إلا على شذرات أبانت عن البعد الاجتمـاعى: "أضطـر الجـد أن يوجهه (شعبان) للتجاره وساعده فى إعادة فتح "محل السعدى لتجارة الأقمشة والمانيفاتورة بالقرب من شارع السد المجاور للبيـت والمزدحـم بمحـلات الأقمشة.. كان المحل يدر دخلا معقولاً فى أوقات حصص التموين التـى يروج فيها البيع وأثناء مولد الست الطاهرة الذى تكثر فيه الرجل فى الحى..

ولاشك أن الفضاء الشعبى يدخل ضمنا فى (الفضاء المدينى الواسـع) والأخير هذا قد جسده الكاتب على المستوى الداخلى (= المحلى) والمسـتوى الخارجى، ونقصد بالداخلى تلك الروايات التى عبرت عن البيئة (القاهريـة)، أما الخارجى فهو ما عبر عنه فى الروايات التى جرت أحداثها فـى المـدن الأوروبية.

ففى روايته "شرق النخيل" يأتى الوصف للمكان بصورة خاطفة نـدرك من خلاله ما يؤشر عليه المكان، فهو مكان "راق" تقطن فيه "ليلى" صديقـة الراوى وزميلته فى الجامعة، تدعوه إلى البيت فى حفل عيد ميلادها، فيقـول: "كانت تلبس فستانا أخضر بلون عينيها وتحيط عنقها بعقد من اللؤلؤ الأبيـض وعيناها تتألقان.. وبدلا من أن نعود إلى الصالة حيث كان بقيـة الزمـلاء، خرجنا لشرفة واسعة تحتها النيل يلمع سواده فى الليـل (شـرق/ ص٢٦٤) ويستطيع القارئ أن يتعرف على البعد الاجتماعى للشخصية من "مظـهرها الخارجى وطريقتها فى الكلام والتصرف"[١٣٧]، أضف إلى ذلك موقـع هـذا المكان النيلى الذى يؤشر على الرقى الاجتماعى، وهو ما نلمسه أيضا فـى

وضعية "لبنى" فى روايته "نقطة النور" والدها الطبيب المشهور ووالدتها أيضا من وسط اجتماعى راق، : "فتحت لبنى باب الشقة فواجهها الظلام، وعندما لمست المفتاح غمر نور النجفة الكبيرة الأثاث الثقيل الذى تكرهه فى ردهة الاستقبال الواسعة: المقاعد الذهبية ببطانتها الفضية، والمائدة الرخامية الطويلة التى تعلوها مزهرية (الكريستال) البيضاوية الضخمة والخالية من الزهور، ودولاب المكتبة الزجاجية الذى يضم وسط الكتب دمى وتماثيل فضية" (ص٨٠) وراجع أيضاً موقع هذا المكان على نهر النيل (ص١٢٩، ١٣٠).

أما فى روايته "الحب فى المنفى" استطاع أن ينقل لنا الراوى صورة المكان الذى تقيم فيه "بريجيت" فهو مكون من "شقة من غرفة واحدة واسعة أو تبدو كما لو كانت واسعة لأن الأشياء القليلة المتناثرة فى جوانبها تترك وسطها كله خاليا، بعد المدخل كانت هناك (كنبة) كبيرة إلى اليسار، خمنت أنها تحولها سريرا فى الليل وإلى جوارها مقعدان صغيران يحيطان بمائدة صغيرة من الخيرزان عليها مفرش صغير منقوش بورود صفراء وحمراء، وفى نهاية الغرفة كان هناك ستائر أسود تغطيه صورة فتاة تلبس (كيمونو) أبيض بحواف مذهبة وتخفى نصف وجهها بمروحة وردية. ومن السقف كانت تتدلى كرة ورقية بيضاء تحتضن مصباحا وحيدا كبيرا" (الحب/ ص٥٦) وهذه الصورة، تبدو فى تناسقها وهندستها مظهرا من مظاهر الشخصية الأوروبية، تتجلى أيضا تلك الصورة برحابة فى قصته "بالأمس حلمت بك" حين دعت "آن مارى" الراوى لزيارتها: "فتحت الباب بمفتاحها وفى مدخل الشقة كانت هناك ستارة بيضاء، عبرناها فدخلنا إلى صالة فيها مناضد صغيرة تعلوها دمى وتماثيل خشبية صغيرة على مفارش بيضاء مطرزة. كانت المفارش ناصعة البياض والمناضد الصغيرة والتماثيل التى

تعلوها موضوعة فى أبعاد متناسقة تماما وسط زهور عفية ومعتنى بها كانت زهور قرنفل كبيرة بيضاء وحمراء ووردية. وعلى جانبى الصالة كان هنـاك دولابان خشبيان بضلف زجاجية لها ستائر من الدانتيلا، ويزدحمان بالكتب.. ووسط الدولابين بالضبط مائدة خشـبية مسـتطيلة.." (بـالأمس/ ص١٠٩) المجموعة الكاملة.

وهذا يدل دلالة قاطعة على ما أومأ إليه "رينيه ويلك" بقوله: "فـإنك إذا وصفت البيت، فقد وصفت الإنسان، فالبيوت تعبر عن أصحابها، وهى تفعـل فعل الجو فى نفوس الآخرين الذين يتوجب عليهم أن يعيشوا فيه"[١٣٨].

ويرى "مصطفى الضبع"[١٣٩] أن البعد الاجتماعى يمكن أن نتصـوره من خلال ما يقدمه الكاتب من "لغة الشخصية" فهى تعبر عن صاحبها، كمـا تعبر عن إقليمها فى عاداته وتقاليده فى أطرها الثقافية والشعبية، وهـو مـا يتجلى بصورته الرائقة وأسلوبه المبسط فى أعماله الروائية، وإذا جاز لنـا أن نقول إن العمل الفنى تشكيل لغوى بالدرجة الأولى فإننا نجد الكاتب قد حـاول أن ينشئ علاقة وثيقة بين هذا التشكيل وبين طبيعة الأحداث التى تتناولها، إنه يقدم أعمالا فنية ترقى إلى هذا التشكيل الذى يعبر تارة عن الواقعية اللغويـة، ومن هنا يكون التوهم بالواقعية، وتارة ثانية يعبر عن الشعرية فـى أبـهى صورها. وهنا نستطيع أن نستعير قول "محمد عبدالمطلب" ليعكس تلك الرؤية فى جانبها الأول، فيقول: "إن عالم الرواية يغوص فى لغة التداول الحيـاتى. إن الخطاب ما أن يطرح ــ أحيانا ــ لغة التداول حتى يعمل سـريعا علـى تخليصها من ألفتها الحياتية مقتربا من منطقة الأدبيـة"[١٤٠]، أمـا بالنسـبة للعادات والتقاليد فإن السردية البهائية تكتظ بهذه العادات والتقاليد، فهى تـأتى بصورة لامعة فى "خالتى صفية والدير" ممثلة فى "تبادل الهدايا فـى العيـد" و"الثأر" وإن ظهر الأخير على استحياء فى القصة المستعادة فى رواية شـوق

النخيل، وأيضا لمحت هذه الطقوس وتلك العادات فى روايته الأخيرة "نقطة النور" (كطقوس الزواج)، و"المولد" و"الأذكار" و"الأضحية" و"الرقية".. وغير ذلك من العادات والتقاليد بوصفها قوانين وأعرافا لها قوة القانون العام، إنها قانون المكان الذى لابد للفرد أن ينطوى تحته ما دام يعيش فيه، والعالم كما يراه (جارودى): "ما هو إلا مجموعة العادات التى كونها الإنسان فى العالم، وهو يحدد كلمة العادة مرجعا أياها إلى الأصل اللاتينى بمعنى التملك والتمسك، والعادة تعنى ما أمسك أنا وما يمسك بى"[١٤١]، إنها طقوس مكانية نراها فى مكان ولا نراها فى آخر، وقد نتوهم أن هناك تشابها أو تكرارا لعادة واحدة فى مكانين، ولكن النظر العميق المدقق لهذه العادة يكشف عن أختلافها فى المضمون الاجتماعى والقيمى.

(ز) البعد الذاتى ـ النفسى:

أكثر أبعاد المكان وضوحا وانتشارا فى الفنون، هو البعد الذاتى ـ النفسى، فالمكان الذى لا يثير مقدارا ما من المشاعر، تعاطفا أو تنافرا، قلما يستحوذ على اهتمام الفنان، وإضفاء البعد النفسى أو الشعور على المكان يبدأ من لحظة اختياره لاستخدامه فى العمل الفنى الروائى.

وينشأ هذا البعد عبر مستويين متراكبين، يتم الفصل بينهما فى الاطار النظرى الافتراضى فقط، والمستويان هما:

أولا: ما يثيره المكان فى نفس المتعامل معه بشكل أولى.

ثانيا: ما تضفيه المشاعر المستثارة على المكان من أبعاد أخرى لا يمتلكها أساسا، كالمكان المرتفع الذى يصبح مرعبا بعد أن يتعامل معه المصاب بالخوف العصبى من الأماكن العالية، ويضاف إلى هذين المستويين فى الاطار الفنى، أن الكاتب يشكل المكان وفق تشكيل دواخل شخصياته

وعوالمهم النفسية، دون اعتبار للمكان وظروفه الموضوعية، فنجده فى كثير من الأحيان مرتبطا بالحياة الداخلية للشخصيات حيث تتطابق الطبيعة ــ فى هذه الحال ــ مع النفس بتقلباتها كافة. ونجد أن الحركة فى المكان تجسد الحركة الباطنية لدواخل النفوس البشرية على كافة المستويات، كالقلق الذى يمكن تجسيده من خلال الحركة الذاهبة الآيبة فى المكان نفسه[١٤٢].

وثمة خصوصية واضحة لإحساس بهاء طاهر بالمكان فى رواياته، فنجد السارد فى "شرق النخيل" عندما سمع بمصرع عمه وابن عمه أسرع إلى مسرح الحدث بنفسٍ قلقةٍ وروح محبطة: "ذهبت فى الليل إلى المكان، أمام المسجد الصغير. كان معتما وخاليا بعد صلاة العشاء. استفهمتُ من مئذنتهِ القصيرة، استفهمتُ من جدرانه. من ساحته الخارجية المكشوفة التى تحف بها لتحددها قطع صغيرة من الحجارة البيضاء، كانوا هناك جميعا فرشوا سجاجيدهم الصغيرة وصلوا ثم حدث ما حدث. استفهمتُ من الخلاء ومن بقعة الأرض لكنى لم أشعر بشىء. (شرق/ ص٢٥٤).

فتبدو لنا من خلال انعكاس المكان على نفسية الراوى دلالة المكان على تجسيد المعاناة وتطهير الروح، وأن ما حدث كان حقيقة، بل إن جملة (كانوا هناك جميعا..) تُبرز "أنسنة المكان" وتجسيده الإنسانى فى محاورة النفس الخائرة الملتاعة..!

ومرة ثانية نرى الراوى نفسه يقف أمام ضريح سعد زغلول وهو فى طريقه إلى ميدان التحرير حيث يوجد المعتصمون، فتتجسد الأحلام وتمتزج الأحزان، ويرى فى الضريح رهبة وجلالا: وقفت أتطلع لضريح سعد زغلول الذى كان ينتصب بعرض الشارع خلف السور الحديدى كتلة مربعة صماء فى عتمة الليل. سرتُ مقتربا منه واستطعتُ أن أميز خلف السور الحديدى

البوابة التي تمثل مدخل فرعوني في وسط عمودين صغيرين. كان مظلما ومهجورا وعلى كل من جانبيه نخلة طويلة وحيدة حزينة" (شرق/ ص٢٩٣).

ونجد شخصية "ضحى" في رواية "قالت ضحى" ترتبط بالمكان ارتباطا حميما، وذلك من خلال رغبتها في الاحتفاظ بالمكان، ليس لأنها لا تستطيع أن تفارقه، بل لأنه غدا روحها، والدم الذي يسري في عروقها، فتثور وتغضب عندما تعبث يد البشر بجمال الحدائق وتنسيق الشوارع، وبقدر ما يشي المكان بحميمة بالغة بقدر ما يعكس الإحساس بالزمن الجميل وهو الزمن الطفولي "زمن البراءة" من الدنس والخطيئة، فنراها تقول للراوي: في مكان هذه العمارة، هناك كان مقهى واجهته من الأشجار. كنت تعبر المدخل وتنزل سلمتين أو ثلاث سلالم فإذا بك فجأة تترك مدينة الطوب والحجر وتدخل في جنة من الأزهار والأشجار، ممراتها مرصوفة بالرمل النظيف وموائدها تتناثر في مقاصير وسط الأشجار، وكنت آتي إلى هنا مع زميلاتي أيام المدرسة وكنت أحب أشجارها.. ولكن منذ هدموا هذا المقهى وبنوا هذه العمارة القبيحة مكانه لا أنظر إلى هذا الجزء من الشارع، تماما كما تتجنب النظر إلى شخص مبتور الذراع" (قالت ضحى/ ص٣٢٧، ٣٢٨).

وقد يمثل المكان بؤرة الحنق والضيق والتبرم، إذ يصبح معوقا لحركتها ومقيدا لحريتها، فتبدو حزينة، وهو ما نراه في شخصية "حربي" في رواية "خالتي صفية والدير" عندما خرج من السجن إلى الخص الذي شيده في مزرعة الدير وقيد حركته، فكأنه خرج من سجن إلى سجن آخر، فقد كان خصا صغيرا وسط المزرعة بعيدا عن مباني الدير وقريبا من خص المقدس بشاي، وجعل (أي والد الراوي) حربي يقسم على ألا يغادر هذه المزرعة لأي سبب كان وقال له بنبرة حزينة أعرف أن تقييد الحركة هو سجن أيضا، ولكن ما باليد حيلة أستوص بالصبر يا ولد والدي. تذكر ربنا وصل له يا

حربى. اجعل الصلاة قرة عينك ينفسح أمام هذا الخص الصغير وتسع كأنـــه الأرض كلها (خالتى/ ص٩٨).

ويشترك راوى "بالأمس حلمت بك" مع راوى "الحب فى المنفى" فـــى الهروب من الوحدة التى كانت تعصف به، فلا صديق ولا أنيس فـــى هـــذه "البلد" التى لا يرغب قاطنيها وأهليها فى التعرف إلى أحد. فمـــا كـــان مـــن الراوى الوحيد إلا أن يهرع إلى سكنه النفسى يبحث فيه عن راحتـــه وقتـــل الوحدة وتلك الرهبة التى تغلف بيته، فها هو ذا يتحدث عن مكانه الحميمـــى الذى يجد فيه الراحة والسكينة: "كنت أحب بالفعل ذلك المقـــهى البيضـــاوى الشكل الداخل فى النهر كصدفة ملقاة على اللسان الصخـــرى. كـــان يشـــغل موقعا هادئا من الشاطئ ويقود إليه ممشى طويل، تزين الزهور المعتنى بـــها أحواضا ممتدة على جانبيه. ولم يكن بالمقهى غير قليل من الزبائن فوجدنـــا مكانا بسهولة عند نافورة مفتوحة تطل عبر النهر العريض على الجبل الـــذى اكتسى فى ذلك الوقت من السنة بخضرة غاباته وحدائقه الشاسعة، وتنـــاثرت وسط أشجاره البيوت البيضاء بسقوفها القرمدية التى تبرز كأهرامات متدرجة كلما ارتفعت فى الجبل إلى أن تصبح عند القمة مجرد مثلثات حمراء دقيقـــة وسط الأشجار (الحب/ ص٢٣).

واللافت فى رواياته التى عبرت عن المنفى والغربة والوحـــدة، نجـــد راويه ــــ بصفة دائمة ـــ يلجا إلى الأماكن المفتوحة (=الفضاء المفتوح)، فهو بصورة دائبة ومستمرة يفر من الأماكن المنعزلة والمجـــهورة، يـــرى فيـــها صمت الموتى، ومن ثم كان يردد دائما فى تلك الأعمال قوله: "ولا أريد مـــع ذلك أن أرجع إلى البيت، لا أريد أن يتقيدنى مكان، أتمنى لو أحلق فوق هـــذا العالم الجدارى الأصم الكثيف وأنت معى إلى دنيا أخرى ناعمة وشـــفافة لا يحدها الطوب ولا المواعيد ولا الصحف ولا الحروب ولا الجوع ولا المـــوت

ولا هموم الأمس ولا مفاجآت الغد ـ دنيا نصنعها معا، لا عمر لها حتى ولو كانت قصيرة العمر، هنا والآن، دنيا تصحح كل الماضى وتمحـوه، ودنيـا تصلح كل الحاضر ولا تبقى شيئا غير الفرح (الحب/ ص١٤٤).

ولعل الدافع الوحيد فى هذا العمل الروائى الكبير للقضاء علـى هـذه الوحدة والغربة هو اللجوء إلى الأماكن المفتوحة الذى مثلت فضـاء العتبـة الأليف، وعلى وجه الخصوص تلك الأماكن الطبيعية التى ارتادها الراوى فى متنزهاته والتى عكست الهدوء النفسى والراحة والسكينة: "رحنا نتمشى علـى شاطئ النهر مقابل الفندق، وكانت الأشجار المصفوفة هناك تنفض أوراقـها بسرعة أكثر من الأشجار فى المدينة فكنا نخطو فوق تلك المهاد من الأوراق الصفراء التى تصدر خشخشة خافتة مع وقع أقدامنا وكنت لسبب لا أدريـه لهذا الصوت كما لو كان يحمل رسالة مبهجة خفية لماذا؟ .. لا أدرى! ولكـن كل الأشياء فى تلك الأيام كانت تحمل رسالة وكانت تحمل بهجـة" (الحـب/ ص١٥٣، ١٥٤).

أما روايته "نقطة النور" فإن البعد النفسى فيها قد تجلـى مـن خـلال الانتفاح على العالم الداخلى لشخوصه، وعلى وجـه الخصـوص "البطـل/ الباشكاتب (توفيق)" ثم "لبنى" / الدكتور شوكت/ الدكتورة صفـاء/ فوزيـة" واللافت للنظر أن الأماكن الأليفة التى ساعدت على هذا البعد تعددت وغلـب عليها "البوح" فى فضاءات (البيوت) التى ظهرت بوضوح مـع الباشـكاتب ولبنى وفوزية" وقد كان لفضاء "البيت" على حد تعبير "سـامية أسـعد" دوره الرئيس فى الولوج إلى الأعماق الذاتية والنفسية للشخوص الرئيسة..

وعلى ضوء ما سبق يتبين لنا أن المكان بأبعاده المختلفة قد ساعد على التعرف عليه فى فضاءاته المختلفة ما بين: (الأليف # والمضاد)، (الواسع # الضيق)، (المدينى # الشعبى)، (الراقى # الحضرى والريفى). كمـا لعـب

الوصف بتصويراته المختلفة ــ كإحدى التقنيات الرئيسة ــ فى العمل دورا بارزا له خصوصيته وأهميته داخل الفضاء النصى للسردية البهائية.

لقد استطاع سارد (بهاء طاهر) ــ بجانب تعريته لطبيعة المكان وخصوصيته ــ أن يكشف النقاب عن "بيئة المكان؛ إذ تشكل البيئة عنصرا مهما من عناصر العمل القصصى فى جل أعماله، فهى تمثل الوعاء الذى تدور داخله أحداث العمل، ومن ثم نهضت بدور رئيس فى تطور الأحداث بنوعيها: المادى: الذى أبرز تفاعل الأحداث والشخصيات، وكذا المعنوى: الذى جلى العادات والتقاليد فى ثبوتها وحراكها الاجتماعى جراء تغيرها الطبيعى[١٤٣].. من هنا استطاع الراوى الكشف عن (نبض الحياة فى هذه الأمكنة)" باعتبارها بيئة مادية تدخل فى علاقات متعددة مع المكونات الحكائية للسرد مثل الشخصيات والأحداث والرؤى السردية؛ ذلك أن إهمال هذه العلاقات يعيق فهمنا للوظيفة التى يؤديها الفضاء الروائى الذى يوجد فقط من خلال الكلمات المطبوعة فى الكتاب[١٤٤].

أضف إلى ما سبق أن "تعرية المكان ببؤره الكامنة والمتحركة" كشف لنا عن الحياة اللاشعورية للشخصيات؛ فعندما تتواجد الشخصية فى مكان ما ــ على نحو ما أشرنا فى ثنايا التطبيق ــ فإنها قد تستعيد ذكريات قديمة أو أحداثا عاشتها فى المكان نفسه، ولقد شكل (بهاء طاهر) ــ وهى إحدى النتائج البارزة لهذه التقنية ــ المكان فى رواياته ــ وقصصه كذلك ــ حسب المنظور الذاتى للراوي تارة. والمنظور الشخصانى تارة أخرى، من هنا برز قيمة المكان وتعدد أبعاده ورموزه وعلاماته، فمرة راح يمثل مكان إقامة اختيارى مثل البيت، وأخرى مكان إقامة إجبارى مثل "المنفى المماثل للسجن"، ولقد أشرق فى صورة أماكن الإقامة الاختيارية أماكن راقية وأماكن شعبية: قديمة أو جديدة، ضيقة أو متسعة، آهلة أو خالية، قريبة أو نائية،

وفيها ــ أيضا ــ قد تغادر الشخصيات أماكن أقامتها الاختيارية الثابتة وتنتقل إلى أماكن أخرى مثل الشوارع والمقاهى وغيرها طلبا فى الحرية من القسو النفسى وهروبا من واقعهم المعيش.

إن النتيجة الحقيقية ــ عندى ــ التى أبرزها النص الروائى بصوره المتعددة هى أن القارئ بعد أن تلقى نبضات العمل الفنى استطاع أن ينشئ لنفسه صورة العالم المماثلة لتلك الصورة التى يبسطها أمامه الأدب القصصى، وأن يعيش بفكره وخياله فى هذه الأمكنة وأن يرتادها مع فواعل العمل، بل راحت ــ تلك الأمكنة ــ تثير بفعل التداعى ــ بعدئذ ــ مجموعة كامنة من التصورات التى تنشئ لوحة تصورات القارئ؛ علما بأن هذه اللوحة يمكن أن تكون عند القراء المختلفين متباينة ضمن حدود معينة، على نحو إشارة (ريديكر)[١٤٥] لخصوصية التذوق لدى القارئ فى تناوله للعمل الفنى وإمكانية واقعيته المتخيلة.

هوامش تشكيل المكان فى السرد العربى المعاصر

(١) ابن منظور (جمال الدين محمد بن مكرم الأنصارى)، لسان العـــرب، الجزء السادس، مادة (مكن)، ص٤٢٥٠ ومابعدها.

(٢) الأزهرى (أبى منصور محمد بن أحمد)، تهذيب اللغة، تحقيــق علــى حسن هلالى، مراجعة محمـــد النجــار، الــدار المصريــة للتــأليف والترجمة، د.ت.جــ١٠، ص٢٩٢. مادة مكن.

(٣) الجوهرى (أبونصر إسماعيل بن حماد) الصحاح فى اللغــة والعلــوم، إعداد وتصنيف، نديم مرعشلى وأسامة مرعشــلى، دار الحضـــارة ــ بيروت، مادة (مكن)/جــ(٢)، ص٥٠٨.

(٤) شربيط أحمد شربيط: الفضاء المصطلح والإشكاليات الجمالية، مجلـــة (المدى)/ العدد (٢٦)، سوريا، دمشق، ١٩٩٤، ص٨٠.

(٥) اعتدال عثمان، جماليات المكان، مجلة الأقلام، العــراق، العــدد (٢)، السنة (٢١)، ١٩٨٦، ص٧٦.

(٦) صبرى حافظ، الخصائص البنائية للأقصوصة، مجلة فصول، المجلــد (٢)، ع(٣)، ١٩٨٢، ص٢٩.

(٧) اعتدال عثمان، جماليات المكان، مرجع سابق، ص٧٦.

(٨) لين أولتبنبرند وتيزلى لويس، الوجيز فى دراسة القص، ت: عبدالجبار المطلبى، الموسوعة الصغيرة (١٣٧)، دار الحرية للطباعـــة، بغــداد، ١٩٨٣، ص١٦٨.

(٩) سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة فى ثلاثية نجيــب محفــوظ)، مرجع سابق، ص١٠٧.

(١٠) الطائع الحدادى، تدخل البنى السردية والتركيبية للعالم فـــى الغربــة، مجلة الأقلام العراقية، العدد السادس، ١٩٨٧، ص١١٧.

(١١) محمد برادة وآخرون، الرواية العربية (واقع وآفاق)، مرجــع ســابق، ص٣٩٦.

(١٢) سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص١٠٢.

(١٣) رولان بورونوف وريال أوئيليه، عالم الرواية، ت: نهاد التكرلي، مراجعة: فؤاد التكرى ومحسن الموسوى، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩١، ص٩٥.

(١٤) سمير المرزوقى وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا) دار الشئون الثقافية العامة (آفاق عربية) بغداد ١٩٨٦، ص(٥٨) ومابعدها.

(١٥) السابق، نفسه، ص(٥٩).

(١٦) غالب هلسا وآخرون، الرواية العربية (واقع وآفاق) ــ المكان فى الرواية العربية ــ مرجع سابق، ص٢١٨.

(١٧) محمد برادة وآخرون، (الرواية العربية/ واقع وآفاق، (مناقشة محمد برادة)، ص٣٩٦.

(١٨) السابق، نفسه، ص٣٩٦.

(١٩) ياسين النصير، الرواية والمكان (دراسة فى فن الرواية العراقية) الموسوعة الصغيرة (٥٧)، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٠، ص٢٧.

(٢٠) شجاع مسلم العنانى، البناء الفنى فى الرواية العربية فى العراق، مرجع سابق، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٤، ص٢٥٨، ٢٥٩.

(٢١) فؤاد التكرلى، رواية الرجع البعيد، دار ابن رشيد للطباعة والنشر، بيروت، ط(١)، ١٩٨٠.

(٢٢) أدوين موير: بناء الرواية، ت: إبراهيم الصيرفى، مراجعة عبدالقادر القط، الدار المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، د. ت.، ص٦٢.

(٢٣) السابق، نفسه، ص٦٣.

(٢٤) السابق، نفسه، ص٦٣.

(٢٥) سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص١٠٢.

(٢٦) ابن منظور، لسان العرب، الجزء (٦)، (مادة مكن)، ص٤٢٥٠.

(٢٧) عبدالرحمن بدوى، مدخل جديد إلى الفلسفة، الكويت، ١٩٧٥، ص١٩٦.

(٢٨) حسين مجيد العبيدى، نظرية المكان فى فلسفة ابن سينا، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧، ص٢١ ومابعدها.

(٢٩) يوسف كرم، تأريخ الفسلفة اليونانية، دار القلم، بيروت، د.ت.: ص١٤٢.

(٣٠) على عبدالمعطى محمد، تيارات فلسفية معاصرة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ١٩٨٤، ص٢٩٠.

(٣١) الجرجانى (أبوالحسن على بن محمد بن على الجرجانى)، التعريفات، الدار التونسية للنشر، ١٩٧١، ص١١٩.

(٣٢) المرزوقى (أبوعلى أحمد بن محمد)، الأزمنة والأمكنة، الجزء الأول، مطبعة مجلس دائرة المعارف، حيدر آباد ـ الهند، ١٣٣٢هـ، ص١٤٩.

(٣٣) غاستون باشلار، جماليات المكان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ١٩٨٤، ص٤٦.

(٣٤) صبرى حافظ، محطة السكة الحديد (لإدوار الخراط) ـ الحساسية الجديدة واستخدامات المكان الأدبية، مجلة الأقلام "العددان" (١١، ١٢) لسنة ١٩٨٦، ص٧٢.

(٣٥) يورى لوتمان، مشكلة المكان الفنى، ترجمة: سيزا قاسم دراز، مجلة (ألف)، العدد (٦)، لسنة ١٩٨٦، ص٨١ ومابعدها.

(٣٦) المرجع السابق، نفسه، ص٨١ ومابعدها.

(٣٧) إدوار هال، (البروكسيميا) أو علم المكان، ترجمة بسام بركة، مجلة العرب والفكر العالمى، العدد الثانى، ربيع ١٩٨٨، ص٦٧ ــ ٧١.

(٣٨) سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة فى ثلاثية نجيب محفوظ)، مرجع سابق، ص١٣٦.

(٣٩) ميشال بوتور، بحوث فى الرواية الجديدة، مرجع سابق، ص٥٧.

(٤٠) ميشال بوتور، بحوث فى الرواية الجديدة، مرجع سابق، ص٥٣.

(٤١) نجيب العوفى، مقاربة الواقع فى القصة القصيرة المغربية، منشورات المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء ــ المغرب، ١٩٨٧، ص١٥٠.

(٤٢) هورست ريديكر، الانعكاس والفعل، ديالكتيك الواقعية فى الإبداع الفنى، تعريب: فؤاد مرعى، مراجعة: عدنان جاموسى، دار الجماهير، دمشق، دار الفارابى، بيروت، كانون الأول، ١٩٧٧، ص٢٩.

(٤٣) اعتدال عثمان، جماليات المكان، مجلة الأقلام، العراق، العدد الثانى، شباط ١٩٨٦، ص٧٦.

(٤٤) سعد عبدالعزيز، الزمن التراجيدى فى الرواية المعاصرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٠، ص٧٩.

(٤٥) حول (محطة السكة الحديد) لإدوار الخراط، صبرى حافظ، الأقلام/ ع (١١، ١٢)، ١٩٨٦.

(٤٦) انظر شعيب حليفى، الرواية الفانتاستيكية، مرجع سابق، ص١٦٧، ومابعدها.

(٤٧) عبدالله إبراهيم، البناء الفنى لرواية الحرب فى العراق، دراسة لنظم السرد والبناء فى الرواية العراقية المعاصرة، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨، ص١٢٧.

(٤٨) ادريس الناقورى، ضحك كالبكاء، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص٢١٧.

(٤٩) أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفـــى، مكتبـــة الخانجى، القاهرة، ١٩٤٨، ص١١٨.

(٥٠) سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص١٠٧.

(٥١) جابر عصفور، الصورة الفنية فى الـــتراث النقـــدى والبلاغـــى عنـــد العرب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنـــان، ط(٢)، ١٩٨٣، ص ٣٦٣ ومابعدها.

(٥٢) ميشال بوتور، بحوث فى الرواية، مرجع سابق، ص٥٥.

(٥٣) رينيه ويلك وأوستن وارين، نظرية الأدب، مرجع سابق، ص٢٨٨.

(٥٤) ألبيريس، تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة: جورج ســــالم، منشـــورات عويدات، بيروت، لبنان، ١٩٦٧، ص٥٣.

(٥٥) رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، ت: محمد برادة، مرجع ســابق، ص٧٩.

(٥٦) سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص١٠٩.

(٥٧) مجموعة مؤلفين: نظرية الرواية فى الأدب الإنجليزي، ترجمة: انجيلى سمعان، ص١٩٠، وينظر: بناء الرواية، سيزا قاسم، ص١١٠، والبناء الفنى فى الرواية فى العراق، شجاع العنانى، ص٢٤٥.

(٥٨) آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة، مرجع سابق، ص٥٥، ٥٦.

(٥٩) جمال شحيد، فى البنيوية التركيبية، دراسة فى منهج لوسيان غولدمان، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٢، ص٣٣، ٣٤.

(٦٠) آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة، مرجع سابق، ص١٠٠.

(٦١) سامى سويدان، أبحاث فى النص الروائى العربى، مؤسسة الأبحـــاث العربية، بيروت، لبنان، ١٩٨٠، ص١٣٤.

(٦٢) آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة، مرجع سابق، ص١٣١.

(٦٣) ابن منظور، لسان العرب، الجزء (٦)، مـــادة (وصـــف)، ص٤٨٤٩

ومابعدها.

(٦٤) آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة، مرجع سابق، ص١٢٩.

(٦٥) سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص١١٠.

(٦٦) موريس أبوناضر، الألسنية والنقد الأدبى فى النظرية والممارسة، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٧٩، ص١٣٣.

(٦٧) نهاد التكرلى، الرواية الفرنسية الجديدة، دار الشئون الثقافية العامة، سلسلة الموسوعة الصغيرة، العددان (١٦٦، ١٦٧)، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٥، العدد الأول، ص١١١.

(٦٨) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص١١١.

(٦٩) السابق، نفسه، ص١١١.

(٧٠) عبدالله إبراهيم، البناء الفنى، مرجع سابق، ص١٢٧.

(٧١) رينية ويلك، وأستن وارين، نظرية الأدب، مرجع سابق، ص٢٨٨.

(٧٢) سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص١١٩.

(٧٣) عبدالفتاح إبراهيم، البنية والدلالة، في مجموعة حيدر حيدر القصصية (الوعول) الدار التونسية للنشر، ١٩٨٦، ص١٢١.

(٧٤) Henri Mitter and, Discours du Roman, Puf. Paris, 1980, p. 212.

(٧٥) سمر روحى الفيصل، بناء الرواية العربية السورية، مرجع سابق، ص ٢٥٢.

(٧٦) صلاح صالح، قضايا المكان الروائى فى الأدب المعاصر، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٧، ص٤١.

(٧٧) عبدالسلام بنعبد العالى: ثقافة الأذن وثقافة العين، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٩٤، ص٧ ومابعدها.

(٧٨) صلاح صالح: قضايا المكان الروائى، مرجع سابق، ص٤٢.

(٧٩) آلان روب غرييه، نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم

مصطفى، دار المعارف، القاهرة، د.ت.، ص٧٢.

(٨٠) R. Bourneuf et R. Oullet, L'univers du Roman, PUF, Paris, (6éme Ed.), 1995, p. 107

(٨١) حميد لحمدانى، بنية النص السردى، مرجع سابق، ص٦١ ومابعدها.

(٨٢) مجموعة مؤلفين، الفضاء الروائى، ترجمة عبدالرحيم حزل، أفريقيا الشرق، المغرب ــ لبنان، ٢٠٠٢، ص٢١.

(*) الطوبوغرافيا: الوصف المفصل أو الرسم الدقيق للأماكن وسماتها السطحية؛ وجاء فى قاموس المنهل "Topography": رسم الأماكن ووصف حالتها الطبيعية وبخاصة الانحدارات، انظر: المنهل: (قاموس فرنسى/ عربى)، د. سهير إدريس، دار الآداب ــ بيروت، ط(٢٦)، ٢٠٠٠، ص١٢٠٨.

(٨٣) صلاح صالح: قضايا المكان الروائى، مرجع سابق، ص٥٠، ٥١.

(٨٤) شاكر عبدالحميد، الوعى بالمكان ودلالاته فى قصص "محمد العمرى"، مجلة (فصول)، المسرح والتجريب، جـ(١)، مـج (١٣)، ع (٤)، شتاء ١٩٩٥، ص٢٤٩.

(٨٥) مصطفى الضبع، استراتيجية المكان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أكتوبر ١٩٩٨، ص٩٢.

(٨٦) إعتدال عثمان، إضاءة النص، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ١٩٨٨، ص٥٠.

(٨٧) مجموعة مؤلفين، الفضاء الروائى، مرجع سابق، ص٧٢، والمقال لـ(شارل جريفل) بعنوان: المكان فى النص.

(٨٨) أحمد درويش، تداخلات النصوص والاسترسال الروائى، مرجع سابق، ص٣٥.

(٨٩) جابر عصفور، نقض الثنائية القديمة، مجلة الثقافة الجديدة، الهيئة العامة لقصور الثقافية، يناير ١٩٩٧، ص١٤.

(٩٠) ك.ك. روثفن، قضايا فى النقد والأدب، ترجمة: عبدالجبار المطلبـــي، مراجعة: محسن جاسم الموسوى، دار الشئون الثقافية العامة، بغــداد، ١٩٨٩، ص٣٦١.

(٩١) كارلوس بيكر، أرنست همنغواى: دراســة فــى عالمــه القصصــى، ترجمة: إحسان عباس، مراجعة: محمد يوسف نجم، منشورات مكتبــة الحياة مع مؤسسة فرنكين للطباعة والنشر، نيويورك، الطبعة الثانيـــة، ١٩٥٩، ص٧٥.

(٩٢) محمد برادة وآخرون، الرواية العربية واقع وآفاق، دار ابـــن رشــد، بيروت، ١٩٨١، ص٣٩٦.

(٩٣) نقلا عن: (بدرى عثمان، بناء الشخصية الرئيسية فى روايات نجيـــب محفوظ، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيـــع، بــيروت، الطبعــة الرابعة، ١٩٨٦، ص٩٤.

(٩٤) صلاح صالح، قضايا المكان الروائى، ص٤٩.

(٩٥) السابق، نفسه، ص٤٨.

(٩٦) مصطفى الضبع، استراتيجية المكان، مرجع سابق، ص١١٤.

(٩٧) جوزيف. إ. كيسنر، شعرية الفضاء الروائى، ترجمة: لحسن أحمامـــة، افريقيا الشرق، المغرب ـ لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣، ص١٥.
ـ نحيل إلى قراءة الفصل الخاص بـ (الهندســـى) (ص٤٩ ـ ١٠١) والذى يتناول فيه المؤلف صور الفضاء الهندسية فى تطور الروايـــة منذ القرن التاسع عشر حتى ظهور الرواية الجديدة.

(٩٨) مارتن لينداور، الدراسات النفسية للأدب، ت: شاكر عبدالحميد، الهيئـة العامة لقصور الثقافة، آفـــاق الترجمـــة (ع ١٨)، أكتوبــر، ١٩٩٦، ص٣٢.

(٩٩) يورى لوتمان، مشكلة المكان الفنى، تقديم وترجمة: سيزا قاســم دراز،

مجلة (ألف) العدد السادس، ١٩٨٦، ص٨١.

(١٠٠) ياسين النصير، الرواية والمكان، دار الشئون الثقافية العامة، سلسلة الموسوعة الصغيرة (١٩٥)، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٦، ص٦٥.

(١٠١) محمد عبدالمطلب، تداخلات الرؤية والسرد، مجلة (فصول)، مج(١٦)، ع(٤)، خصوصية الرواية العربية، الجزء الثانى، ربيع ١٩٩٨، ص٢٩٥ ومابعدها.

(١٠٢) باشلار، جماليات المكان، مرجع سابق، ص٢١٤.

(١٠٣) مصطفى الضبع، استراتيجية المكان، ص١١٧.

(١٠٤) ألكسندر إليوت، آفاق الفن، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨١، ص٨٦.

(١٠٥) صلاح أبوسيف، كيف تكتب السيناريو، منشورات دار الجاحظ، وزارة الإعلام العراقية، سلسلة الموسوعة الصغيرة (٩٨)، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨١، ص٦٥.

(**) ولعل هذه الصورة تتجلى ببلاغة فائقة فى القرآن الكريم، فى قوله تعالى: ﴿ والذ ين كفروا أعمالهم كسراب بقيعة يحسبه الظمآن ماء حتى إذا جاءه لم يجده شيئا ..﴾ (سورة النور/جـ(١٨)/ آية ٣٨).

(١٠٦) صلاح صالح، قضايا المكان الروائى فى الأدب المعاصر، مرجع سابق، ص٤٥.

(١٠٧) هيثم الحاج على، التجريب فى القصة القصيرة، مرجع سابق، ص٣٣٩.

(١٠٨) شعيب حليفى، الرواية الفانتاستيكية، مرجع سابق، ص١٦٧.

(١٠٩) ليندا هتشيون، رواية الرواية التاريخية، ترجمة: شكرى مجاهد، مجلة (فصول)، المجلد الثانى عشر، العدد الثانى، ١٩٩٣، ص١٠٠.

(١١٠) مصطفى الضبع، استراتيجية المكان، مرجع سابق، ص١١٩.
(١١١) آلان روب غرييه، نحو رواية جديدة، مرجع سابق، ص٩٥.
(١١٢) ديفيد لودج، الفن الروائى، مرجع سابق، ص٩٦.
(١١٣) خالدة سعيد، حركية الإبداع، دراسات فى الأدب العربى الحديث، دار العودة، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٢، ص٣٠.
(١١٤) محمد كامل الخطيب، الرواية والواقع، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع (سلسلة النقد الأدبى)، بيروت، لبنان، ١٩٨١، ص٤٠.
(١١٥) اعتدال عثمان، إضاءة النص، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع (سلسلة النقد الأدبى)، بيروت، لبنان، ١٩٨٨، ص٦.
(١١٦) ميشيل بوتور، بحوث فى الرواية، مرجع سابق، ص١٠٤.
(١١٧) صلاح صالح، قضايا المكان الروائى فى الأدب المعاصر، مرجع سابق، ص٥٣ ومابعدها.
(١١٨) سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص٧٨.
(١١٩) مدحت سعد الجيار، البحث عن النص، دراسة فى المسرح العربى، النديم للصحافة والنشر، الأولى، ١٩٨٨، ص٢١٢.
(١٢٠) صلاح صالح، قضايا المكان الروائى، مرجع سابق، ص٥٣.
(١٢١) الرواية العربية (واقع وآفاق)، محمد برادة وآخرون، دار ابن رشد، بيروت، ١٩٨١، ص٢١١.
(١٢٢) نقلا عن "بدرى عثمان"، بناء الشخصية الرئيسية فى روايات نجيب محفوظ، مرجع سابق، ص١٣٣.
(١٢٣) انظر: نبيل سليمان، المتن المثلث، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤، ص١٣٤.
(١٢٤) انظر: مصطفى الضبع: استراتيجية المكان، مرجع سابق، ص١٢١ ومابعدها.

(١٢٥) محمد يوسف نجم، فن القصة، دار صادر، بيروت، دار الشروق، عمان، الطبعة الأولى، ١٩٩٦، ص٩١، ٩٢.

(١٢٦) طه وادى، دراسات فى نقد الرواية، مرجع سابق، ص٣٩.

(١٢٧) يورى لوتمان، مشكلة المكان الفنى، مرجع سابق، ص٨٣.

(١٢٨) مصطفى الضبع، استراتيجية المكان، مرجع سابق، ص١٣٠.

(١٢٩) يورى لوتمان، مشكلة المكان الفنى، مرجع سابق، ص٨٩.

(١٣٠) انظر: حسن بحراوى، بنية الشكل الروائى، مرجع سابق، ص١٧٦.

(١٣١) وليد أبوبكر، البيئة فى القصة، مقدمة نظرية، مجلة (الأقلام) العراقية، العدد السابع، تموز ١٩٨٩، ص٦٣.

(١٣٢) حسن بحراوى، بنية الشكل الروائى، مرجع سابق، ص٤٠.

(١٣٣) يورى لوتمان، مشكلة المكان الفنى، مرجع سابق، ص٨١.

(١٣٤) مصطفى عبدالغنى، قضايا الرواية العربية فى نهاية القرن العشرين، الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الأولى، ١٩٩٩، ص١٦٧.

(١٣٥) سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص١٠٢.

(١٣٦) محمود أمين العالم، ثلاثية الرفض والهزيمة (دراسات مقارنة لثلاث روايات لصنع الله إبراهيم)، دار المستقبل العربى، القاهرة، ١٩٨٥، ص٣٣.

(١٣٧) ميلان كونديرا، فن الرواية، مرجع سابق، ص٣٧.

(١٣٨) رينيه ويلك، وأوستن وارين، نظرية الأدب، ت: محى الدين صبحى، ص٢٨٨.

(١٣٩) انظر: مصطفى الضبع، استراتيجية المكان، مرجع سابق، ص١٣١ ومابعدها.

(١٤٠) محمد عبدالمطلب، تداخلات الرؤية السردية، مرجع سابق، ص٢٩٥.

(١٤١) روجيه جارودى، نظرات حول الإنسان، ترجمة: يحيى هويدى،

المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٨٣، ص٦٧.

(١٤٢) صلاح صالح، قضايا المكان الروائي فى الأدب المعاصر، مرجع سابق، ص٥٦.

(١٤٣) محمود ذهني، تذوق الأدب، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ت.، ص١٥٧ ومابعدها.

(١٤٤) حسين بحراوى، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص٢٦.

(١٤٥) هورست ريديكر، ديالكتيك الواقعية فى الإبداع الفنى، دار الجماهير، دمشق، الأولى، ١٩٧٧، ص٧٨.

الذات والواقع فى (رؤيا) فانتازية

الذات والواقع فى «رؤيـا» فانتازية(*)

قد يأخذ ظهور الصور الشعرية فى القصيدة شكلاً تجميعياً تراكميـاً تتابع فيه الصور على نحو يكاد يفتقر إلى اية روابط لفظيـــة أو إحاليـــة أو تركيبية، وما قد يظهر فيها من حروف العطف لا يعنى ترابطها وافتقارهـــا إلى بعضها البعض، وإنما تظهر لإقامة الوزن، فكل صورة تبدو مستقلة عـن غيرها من الصور، لا يربط بينها سوى انتمائها لكيان واحد (أى القصيـــدة). وهذا الانتماء هو ما يمثل تحدياً حقيقياً للقارئ، إذ يجد أمامه صوراً منفصلـــة غير متماسكة لغوياً ومنطقياً، صوراً لا تنمو أو تتطور، وإنمـــا تـتراصف بطريقة «التركيب الفوقى» أو طريقة «التجميع» المستخدمتين فـــى «الفـن التكعيبى»(1)، وفى «السينما المعاصرة» (الحداثية)(2). فبين الصور المتجاورة والمنظومة فى إطار واحد فواصل وفجوات على القارئ أن يملأها، وتقـترب مثل هذه القصيدة كثيراً فى استبعاد حروف الربط/ الوصل، وأداة التعريـــف، وضمير الشخص (متكلم – مخاطب) – كما سيظهر عند التحليل – من الشعر التعبيرى.(3)

وتمثل قصيدة: «رؤيا» نموذجاً واضحاً للبناء التراكمى (التجميعى)، إذ تتكون من مجموعة من الصور أو المشاهد المتتابعة، وغـــير المترابطـــة لغوياً ومنطقيـــاً، فـــى نفـــس الوقـــت. تبـــدأ كـــل صـــورة بــــ (اســـم): (قواقع.../حوت.../جمجمة.../هلام.../طير.../ ليل...وهكذا إلـــى نهايـــة القصيدة)، وقد تكون الصورة الواحدة محدودة المـــدى لا تتجـــاوز الســـطر الشعرى الواحد، وقد تمتد عبر عدة سطور متضمنة بعض الصور الجزئيـــة التابعة. ولاشكِ أن بنية جميع الصور على هذا النحو (اسم + جملة قصيرة أو

(*) محمد إبراهيم أبوسنة، ديوان: رقصات نيلية. مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٩٣م.

طويلة) تؤكد استقلالها الظاهرى وانفصالها عن بعضها البعض، بل إن هذه الصور تشهد – كما سوف يتضح – قفزات مفاجئة عبر المكان والزمان.

وعلى الرغم من الصورة المفككة التى تبدو عليها صور هذه القصيدة (ومشاهدها)، إلا أن جميع الصور الشعرية تظل محكومة ببنية «الفقد واللاجدوى»، فقد الهوية، فقد القيمة والنفع، فجميع الأشياء تشهد تبدلاً فى طبيعتها ووظيفتها، وهو تبدل قد يفضى بها إلى الضد والنقيض.

فـ(القواقع)، ذلك المسكن الواقى، لم تعد تحوى حياة (كائناً حياً) – ولو كان حيواناً- بل صارت وعاء للصراخ والأنين، وتحولت – بذلك- من مصدر للأمن والحياة إلى مصدر للشقاء، فهى إذ تحتفظ بالصرخات والتأوهات تقطع السبيل للتنفيس عنها والتخفيف من وقعها الموجع.

قواقع محشوة بالصراخ

(رقصات نيلية ٨٤)

بعد تأمل صورة (القواقع) وما آلت إليه من تغيير، قد يبدو الانتقال إلى صورة (البحر والحوت) أمراً طبيعياً، فالقواقع تشارك الحوت العيش فى مياه البحر، ولكن هذا التجاور المكانى لا يعد سبباً كافياً للربط بينهما داخل القصيدة، فالقصيدة ليست نقلاً حرفياً للواقع الطبيعى، وهذا ما ستؤكده دراسة الصور فى هذه القصيدة. يظهر (البحر) وقد تضاءل حجمه بحيث أصبح بمقدور (الحوت) أن يبتلعه.

وحوت تثاءب

فابتلع البحر

(رقصات نيلية ٨٤)

فالبحر بما عرف عنه من اتساع وعمق، وما ارتبط به من أهوال ومخاطر، لم يعد سوى وجبة صغيرة وسهلة للحوت، لقد انقلبت الأوضاع، وتبادل

الكبير والصغير صفاتهما وطبيعتهما، فالبحر الكبير الذى كان يتسع لعدد هائل من الحيتان وغيرها من الكائنات بلغ من الصغر بحيث يتسع له جوف حوت واحد. إن البحر – فى هذه الصورة– فى محنة عظيمة، تماماً كما حدث للنبى «يونس».

ربما أحس الشاعر نوعاً من الارتباط بين القواقع والحوت، فعمد إلى حرف العطف (الواو) – والذى لن يظهر بين الجمل فى القصيدة سوى مرة واحدة أخرى – فى قوله (وحوت...)، ولكن من المؤكد أن (الواو) هنا– وفى المرة الثانية أيضاً– لا غنى عنها لصحة الوزن (متقارب= فعولن).

يترك الشاعر البحر بقواقعه وحوته، لينظر إلى الفضاء الرحب المتسع، فتقع عيناه على بقية من كائن حى، على (جمجمة) غادرت جسد صاحبها، قد يبدو السبب فى هذا غامضاً، ولكن يبقى أن هناك تجزئة – بل إفناء – لحياة الكائن الحى.

جمجمة فى الفضاء

(رقصات نيلية ٨٤)

وتمتد نظرة الشاعر إلى (الأفق)،فيراه فاقداً لزرقته وصفائه، قد أسدلت على حافته مادة هلامية[٤]، وهى – مع شفافيتها – تعكر صورة الأفق فى عينيه.

هلام

على حافة الأفق

(رقصات نيلية ٨٤)

ويبصر الشاعر طيراً، ولكن ليس على غصون الأشجار الخضراء كما تعود دائماً، وإنما على غصون انقلبت خضرتها إلى حمرة من أثر الدماء عليها، تلك الدماء التى أراقها من يحزنهم أن يروا الحياة والبهجة تغمران

الكون، ومن يرغبون أن يتحول رفيف الطير المبتهج السعيد إلى أنين ونحيب.

طير يرف
على أغصن
من دماء

(رقصات نيلية ٨٥)

(أغصن من دماء) صورة تصيب الشاعر بالخيبة والألم، فهى تقلب مشاهداته اليومية، وتظهر له الموت (دماء) وقد طغى على الحياة/ الخضرة (أغصن).

لكى يتمكن الشاعر من رؤية الطير، وتحديد الصورة اللونية للغصون – فإنه يحتاج إلى قدر من الضوء يسمح له بالرؤية والتحديد، ولكن هذا المنطق العقلى لا تراعيه الصور فى تداعيها، فبعد صورة الطير الحافلة – ضمناً– بلون من الإضاءة، يعلن الشاعر أن الوقت كان ليلاً شديد العتمة والسواد، فقد خلا – مع طوله – من النجوم المضيئة.

وليل طويل
بغير نجوم

(رقصات نيلية ٨٥)

وهنا يظهر حرف العطف (الواو) للمرة الثانية – والأخيرة– وهى (أى الواو) لا تعنى تتابعاً أو ترابطاً منطقياً بين (الطير) و (الليل)، ولكنها تمثل ضرورة لاستقامة الوزن وصحته، مما يؤكد أن ظهور (الواو) فى المرة السابقة لم تكن من قبيل الربط بين (القواقع) و(البحر)، وإنما كانت حاجة وزنية (عروضية).

وبعد تأمل حالة (الطير) و (الغصون) و(الليل)، يلتفت الشاعر إلــى تلك (النفوس) التى فقدت سعادتها، وخلت منفــردة وحيــدة إلــى أوجاعــها وآلامها.

نفوس تلوى
على نار أوجاعها
فى الخلاء

(رقصات نيلية ٨٥)

لقد صارت الأوجاع ناراً تكتوى بها النفوس دون أن تجد من يخفف عنها معاناتها، ويواسيها في محنتها. وصورة (النفوس) هذه تشــبه صــورة (الملائكة) التى هوت من عليائها، وآلت إلى منحدر منخفض، تشدو أغنياتــها الحزينة الشجية، لقد ذهبت عن الملائكة رفعتها وقداستها، واتخذت – نتيجــة لذلك – طريقها نحو التلاشى والفناء.

ملائكة فى شحوب المساء
تردد ألحانها
فى مهاوى الفناء

(رقصات نيلية ٨٥)

يرسم الشاعر هذه الصورة للملائكة فى وقــت المســاء الشــاحب الكئيب، فهو ينتقل من الليل المظلم إلى المساء الشاحب، ويعود إلى الليل عند تصويره (الذئاب) وقد أبدلت طبيعتها المخيفة القوية بطبيعة ضعيفة خائفــة، فهى تفر هاربة من المخاطر، وتلتجئ إلى (الفلاة) تعوى ذعراً وخوفاً.

ذئاب
تفر ،
من الهول
تملأ ليل الفلاة

بوحشة هذا العواء

(رقصات نيلية ٨٥، ٨٦)

لقد انقلبت حالة (الذئاب) إلى النقيض، وهو ما يترك شعوراً بعدم الاطمئنـــان والأمان، فكل شيء – حتى أشدها قوة – يتداعى ويهوى، لا يبقـــى لـــه إلا الأنين والأسى.

وكما أظهر مشهد (الذئاب) تنقل الشـــاعر عـــبر الزمـــن (الليـــل–المساء–الليل)، فإنه يظهر تنقله عبر المكان، فهو ينتقل إلى الصحراء (الفلاة) بعد أن كانت صوره ومشاهداته على مقربة من البحر (قواقع.../حـوت...). ويبلغ الشاعر أقصى درجة فى تجاوزه لمنطق الزمن الطبيعى عندما يستجمع فى نظرة واحدة فترات زمنية طويلة (عصور)، ففى لحظة واحدة تـــتراءى أمام عينى الشاعر عصور مديدة، وهى – مع امتدادهـــا– لا تحمـــل ســـوى ذكريات القهر والاعتداء، خلت من كل شيء إلا من آثـــار الســـياط علـــى الظهور والوجوه.

عصور تسيل محملة

بالسياط التى

حفرت فى الأخاديد

فوق الظهور

وفوق الوجوه

خرائط غائرة للبكاء

(رقصات نيلية ٨٦)

هنا تتوالد الصور التى تبرز بعمق مدى القسوة التـــى اتصفـــت بـــها هـــذه العصور، فهى (أى العصور) (تسيل محملة بالسياط)، و(السياط حفرت فـــوق الظهور وفوق الوجوه خرائط للبكاء) والبكاء رسمت له (خرائـــط غـــائرة)،

خرائط عميقة من الصعب محوها، أى إن أثر هذه العصور السيئ والمؤلم لن يزول.

لم يعد أحد يسمع غير صوت البكاء والأنين، غير صوت الزلازل، فقد ذهبت الألحان العذبة، واختفت الأغنيات إلا تلك التى تشدو بها الزلازل.

زلازل تحتضن الأغنيات

(رقصات نيلية ٨٦)

فالأغنيات ترقد هناك فى حضن الزلازل، وأية محاولة لاستعادتها تنذر بكارثة، إذ سوف تصحو الزلازل مسببة الدمار والخراب.

وينتقل الشاعر من صورة الزلازل والأغنيات إلى (الكواكب) وقد تداعت وتساقطت.

بقايا كواكب تسقط

(رقصات نيلية ٨٦)

ثم يلتفت إلى صورة (الريح) التى تمر مدفوعة برغبة جنونية فى الإحاطة بكل ما يعترض طريقها، فهى تعشق الخلاء والفراغ، وهى – أيضاً– فى سيرها لا تحمل سوى الصرخات والتأوهات.

ريح تسافر مسكونة

بالعويل

ومجنونة بالخواء

(رقصات نيلية ٨٦)

لقد أصبحت الريح مصدر شقاء ومعاناة وخراب بعد أن كان ينتظر مجيئها حاملة النسمات الرقيقة، أو أخبار الأحبة وتحياتهم، أو البشارة بالتغيير.

ويترك الشاعر البحر والفضاء والفلاة،وينتقل إلى (النهر)، فيبصر على ضفته أشباه رجال فقدوا رجولتهم (ذكورتهم) فى ذلك الزمن الذى

أرغمهم – دائماً – على الخضوع والانحناء، فماتت فيهم الجرأة والرجولة، ولهذا اتجهوا إلى النهر ينشدون التطهر بمياهه، والتخلص مما علق بهم من مذلة وضعف. إنهم يرغبون فى الاغتسال بمياه النهر، ومحو ذلك الزمن (التاريخ) المخزى والمهين.

بقايا رجال عراة
على ضفة النهر
يلتمسون التطهر
يفتقدون ذكورتهم
فى الزمان الذى
صاغة الانحناء

(رقصات نيلية ٨٦، ٨٧)

ولكن هل سينجح بقايا الرجال فى عملية التطهر هذه؟ هذا ما تسكت عنه العبارة، وما لا يتنبأ به الشاعر، وكأن لا شيء يبعث على الأمل، وهو – على الأقل– ما توحى به الصورتان (يفتقدون ذكورتهم)، و(الزمان الذى صاغه الانحناء).

لم يبق من الرجال – إذن – إلا بقية ليست أفضل من العدم، كذلك لم يبق من (القرى) سوى عظام بالية يلفها دخان كثيف، دخان لا يصدر من أشياء جامدة نتيجة احتراقها، ولكنه يتصاعد من حلوق (النساء) التى التهبت من كثرة النحيب والصراخ لفقد الرجال، فهن افتقدن الرجال، لا بمعنى غيابهم ورحيلهم، فهم موجودون، ولكن ينقصهم رجولتهم (ذكورتهم التى افتقدوها فى زمن الخضوع)، ينقصهم قدرتهم على الإخصاب (المعنى الحقيقى للحياة). فهن – إذن – قد افتقدن الرجال، وافتقدن – بالتالى – القدرة على الإنجاب (الرجاء).

عظام قرى فى المدى
يحتويها الدخان
الذى يتصاعد فى الأفق
من لهوات النساء اللواتى
اكتوين بفقد الرجال
وفقد الرجاء

(رقصات نيلية ٨٧)

وتكشف الصورة (... الدخان الذى يتصاعد من لهوات النساء...) أن مصاب هؤلاء النساء كان فادحاً عظيماً، نال من أبدانهن ونفوسهن، فقد تحولن إلى حطام متفحم.

يترك الشاعر (ضفة النهر) و(القرى)، ويتجه إلى (الكهوف)، فإذا بها تتشقق وتتهدم، فتبرز منها ليلاً تلك الأفاعى التى ظلت بها قابعة ساكنة لمئات من السنين، تفيق الأفاعى، وتخرج من مخدعها عندما يزول عنها تأثير تلك الأغانى التى خدرتها وأسكنتها لزمن طويل،كما تخرج الضفادع من حالة «البيات» التى كانت فيها، وتأخذ فى التنقل فوق الحشائش؛ عند هذه اللحظة يشتد حزن السماء، ويسيل دمعها غزيراً.

كهوف تشقق تصعد
فى الليل كل الأفاعى
التى خدرتها الأغانى
لبضع مئات من السنوات
تهرول فيها الضفادع
فوق الحشائش
يهطل قلب السماء

(رقصات نيلية ٨٧، ٨٨)

وتوحي الصورة (... الأفاعي التي خدرتها الأغاني...) بحالة السبات والسلم (التخدير) التي كانت تحياها الأفاعي/ الشرور/ الآلام، وهي حالة ينعكس أثرها على الواقع/ الكون بأسره، وبزوال أثر المخدر (الأغاني) تلوح في الأفق نذر الكارثة والشقاء، إذ ستخرج الأفاعي سماً زعافاً منعت من نفثه مئات السنين، هذه الكارثة هي ما تتنبأ به السماء، وتأسى له، كما يظهر في الصورة الشعرية (يهطل قلب السماء).

ويعاود الشاعر النظر إلى البراري، فيجد بها (قوافل) تشق طريقها وسط البرد القارس والوحشة، تصاحبها نغمات (المزامير) الحزينة، تنعى رحلتها اليائسة الشقية.

مزامير ترحل بين الفصول
ترافق هذي القوافل
عبر البراري التي تتأوه
تحت جليد الشتاء

(رقصات نيلية ٨٨)

لم يعد للمزامير غير نغمة الحزن والأسى يترنم بها الراحلون (الفصول والقوافل).

ويلتفت الشاعر إلى معاناة (اليتامى) الذين أصبحوا مشردين ضائعين بلا مأوى بعد أن فقدوا سندهم الأبوي، وربما كانوا أشبه حالاً بالقوافل المتعبة في رحلتها عبر الصحاري.

يتامى بلا ملجأ

(رقصات نيلية ٨٨)

وتقع عينا الشاعر على (أمم) يطول بها السعي ويمتد، باحثة عن منفذ للنور والضوء تستبصر به طريقها وواقعها.

أمم فى الفجاج

تفتش عن نقطة من الضياء

(رقصات نيلية ٨٨)

ويبدو أن محاولة هذه الأمم محاولة يائسة محكوم عليها بالفشل، فهى تفتش عن ثقب من الضوء فى طرق واسعة ممتدة وبعيدة، وقد يضنيها البحث دون أن تعثر عليه.

وكما اتصفت محاولة هذه الأمم بالعبثية، فكذلك حركة (الموج) الذى ما إن يرتفع ويعلو حتى يسقط ويتكسر فوق الصخور، فلحظة تعاليه هى لحظة سقوطه وتلاشيه، وهكذا فى حركة مستمرة لا نهائية.

سديم من الموج

يعلو ويسقط

فوق المرايا التى

تتكسر بين الصخور

بغير انتهاء

(رقصات نيلية ٨٨، ٨٩)

فحركة الموج صعوداً وهبوطاً تصنع ما يشبه (المرايا) الشفافة، والتى لا تلبث أن تتحطم باستمرار بين الصخور.

وتختتم الصور والمشاهد السابقة بعبارة يتجاور فيها (الظلام) و(الماء)، بل تتكرر العبارة مرتين:

ظلام وماء

ظلام وماء

(رقصات نيلية ٨٩)

وكأنها تحمل – بتكرارها– دلالة ذات أهمية بالغة، فلم تحظ عبارة غيرها – داخل القصيدة – بالتكرار، فضلاً عن أنها – بموقعها فى نهاية القصيدة–

تمثل انتهاء طبيعياً لسيل الصور (والمشاهد) المتداعية، والتي ما كان لها أن توقف إلا بعبارة مكثفة الدلالة، يقوم الشاعر بتكرارها كنوع من «القفلة» لا ينتظر القارئ بعدها تداعيات جديدة من الصور.

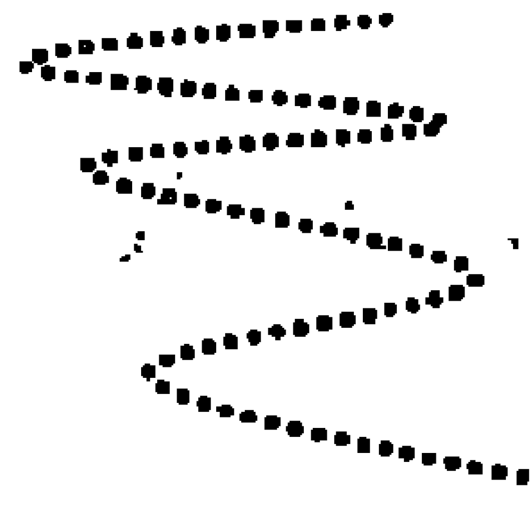
وتكشف عبارة (ظلام وماء) على أن الشيء المتبقى لم يكن سوى الظلام والماء، أى حالة من «اللا تحدد» و«اللاتعين»، تحللت كل الأشياء، فقدت حدودها وملامحها، وفقدت – بذلك– هويتها وقيمتها. فمع الظلام تضيع كل المعالم، وتغدو قدرة (الماء) على إعادة الحياة قدرة سلبية، لا نفع من ورائها، وتكاد تكون هذه المعانى هى ما تدور حوله كل صور القصيدة وعباراتها.

على النحو السابق تنبنى قصيدة «رؤيا» باستخدام الصور الشعرية المتراكمة بعضها فوق بعض، والمتحللة من أية روابط لغوية أو منطقية (عقلية)، ولكن ليس معنى هذا افتقادها لأى نوع من الربط. فالصور تبدو محكومة برباط (دلالى) يشدها إلى بعضها البعض، ويربط بينها على نحو خفى، ولكنه يجعل منها – فى النهاية – وحدة منسجمة متماسكة. فجميع الصور تحكمها بنية: الفقد والتبدل واللاجدوى، فكل شىء خرج عن طبيعته الحية، القوية، الآمنة، السعيدة، النقية، وآل إلى الضعف والتحلل، بل إلى الانحلال وضياع الهوية، ومن هنا كان (تنكير) الأسماء الواردة فى بدايات الصور والعبارات (قواقع../ حوت../ جمجمة../ طير../ ليل../ نفوس../ ملائكة../ ذئاب../ عصفور../ زلازل../ بقايا كواكب../ ريح../ بقايا رجال../ عظام قرى../ كهوف../ مزامير../ يتامى../ أمم../ سديم من الموج../ ظلام وماء)؛ فكل هذه الأشياء نكرات فقدت معالمها، وفقدت قيمتها ودلالاتها فى وعى الشاعر.

تترابط الصور الشعرية – إذن – ترابطاً دلالياً/نفسياً، إذ ينتظمها شعور موحد، ويقف عنوان القصيدة «رؤيا» (بمعنى الحلم) – من بعض الوجوه– دالاً على الطبيعة المفككة للصور، وعدم حرصها على الترتيب المنطقى/العقلى، واستعاضتها عن ذلك بالتنظيم العاطفى، أى إن لها منطقها الداخلى الخاص، وهذا تماماً ما يحدث فى عالم الأحلام حيث تتداعى الصور (الحلمية) تداعياً حراً دون اكتراث بالعلاقات المنطقية، وإن كانت تخضع للترابط النفسى فيما بينها، ولكن الشعر وإن كان يتشابه مع الحلم فى أن "... تدفق صوره يفسر بقوانين عاطفية، لكنه ليس تداعياً حراً، كما هو الحال فى الحلم. الشعور الشعرى شعور موجه، أى شعور تهيمن عليه الأنا الاجتماعية..."[٥]، بمعنى أن الواقع يرسم ملامح الرؤية الشعرية من جهة أن الشعر – فى جوهره – تشكيل رؤية الشاعر وإدراكه للواقع. فالشاعر لا يستسلم لسيل الصور المتداعية فى مخيلته، وإنما يجرى عليها عمليات انتقاء واختيار وتنظيم (تنظيم عاطفى ونفسى فى حالة القصيدة المدروسة).

لا تعد قصيدة «رؤيا» بمثابة رؤيا وهمية، وإنما هى رؤيا «فانتازية» لها علاقاتها بالواقع الحقيقى، يبنيها شخص (أى شاعر) يحيا هذا الواقع ويتفاعل معه، فتقدم هذه (الرؤيا) صورة لواقع متفسخ (غياب الروابط)، واقع فقد هويته ومعناه (السيادة التامة للنكرات)، وضاعت منه كل القيم والفضائل، بل تعرضت فيه «الذات» (فرداً وجماعة) للتغييب، وأرغمت على الصمت، فلم يظهر بالقصيدة – ولو لمرة واحدة – ضمير (الأنا)، ولجأت الذات إلى الحلم (الرؤيا) كبديل للنطق والكلام، وهى – فى رؤياها– لا يزول عنها القلق والتوتر إزاء مشاهداتها للواقع المتحلل؛ يعكس هذا تناوب (الصور) بين الطول والقصر، وتناوب (الإيقاع) بين الإبطاء والإسراع (بغياب التدوير أو وجوده).

عصور تسيل محملة



بالسياط التي

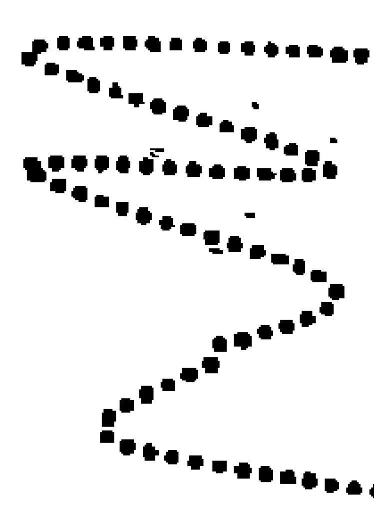
حفرت في الأخاديد

فوق الظهور

وفوق الوجوه

خرائط غائرة للبكاء

زلازل تحتضن الأغنيات



بقايا كواكب تسقط

ريح تسافر مسكونة

بالعويل

ومجنونة بالخواء

يناوب الشاعر – هنا – بين الصور الطويلة والقصيرة، فبعد الصورة (عصور تسيل...) التي تمتد عبر (٦) سطور، تأتي صور قصيرة المدى (زلازل../ بقايا كواكب../ ريح تسافر..)، لا تتجاوز الأولى والثانية السطر الواحد، وتستغرق الثالثة (٣) سطور. كما يماوج الشاعر بين النغمات الإيقاعية، فيسرع الإيقاع بظهور التدوير بين السطور (١-٤)، ثم يبطئ الإيقاع باختفاء التدوير من السطور (٥، ٦، ٧)، ويعود الإيقاع للإسراع، ولكن بدرجة أقل مما سبق (٨ – ١٠)، ويستقر أخيراً بطيئاً خافتاً (١١).

ومن الجدير بالملاحظة – هنا – وفي مواضع أخرى من القصيدة – ان التدوير لا يحترم حدود التركيب النحوي (للصورة) ، فيقوم – بذلك – بالربط إيقاعياً بين صورتين منفصلتين لغوياً ومنطقياً، يظهر هذا بين الصورتين (التركيبين).

بقايا كواكب تسقط./

ريح تسافر مسكونة

بالعويل

ومجنونة بالخواء./

فالتركيب الأول ينتهى نحوياً عند الفعل (تسقط)، وتعقبه وقفة تركيبية، ولكـن الوزن (المتقارب) لا يكمل، ويطلب تتمته من بداية الصورة الثانية (ريـح..) - المنفصلة لغوياً ومنطقياً عن سابقتها. فالتدوير يعمل - كالتنظيم العاطفى - على ربط صور القصيدة.

(١) يقصد بأسلوب: «التركيب الفوقى» فى الفن التكعيبى وضع الصورة فـوق الصورة بحيث يقيم الفنان علاقة بين الصورة المتنافرة بجمع الشبه بيـن خصائصها المشتركة مثل: اللون، الصوت، الموضوع. فالتكعيبية – فـى أساسها– حركة فنية تقوم على تحطيم الأشياء الطبيعية، وإعادة صياغتـها من جديد وفقاً لزوايا ومسطحات متعددة، وباستخدام ما يسـمى بطريقـة القص واللصق، أو الكولاج، راجع فى ذلك:

–نعمت إسماعيل علام، **فنون الغرب فى العصور الحديثة** (دار المعارف، القاهرة، ط٢؛ ١٩٨٣م)، ص. ١٣٨ وما بعدها.

–محمد عنـانى، «التصويـر والشـعر الإنجلـيزى الحديـث،» **مجلـة فصول**(القاهرة، مج٥، ع٢، مارس ١٩٨٥م)، ص.٣٥.

(٢) ظهر اتجاه فى السينما المعاصرة تخلى عن الطريقة القديمة التقليدية فـى السرد والقص، المعتمدة على التطور والتسلسل المنطقى، وأثـر طريقـة التجميع أو القص واللصق، أى اللجوء إلى الصور اللامنطقية والمتزامنة، وذلك لأن الطرق التقليدية – فى نظر صناعى الفيلم السينمائى – لم تعـد صالحة لنقل الخبرة النفسية الباطنية.

انظر فى ذلك: روى أرمز، **لغة الصورة فى السينما المعاصرة**، ترجمـة سعيد عبدالمحسن (الهيئة المصرية العامة للكتـاب، القـاهرة، ١٩٩٢م)، ص. ١٣٣، ١٩٧، ٢١٨ وما بعدها.

(٣) راجع سمات الشعر التعبيرى الذى يتميز بعدم الالتزام بالبحور التقليديـة، ولا بالتركيب اللغوى للجملة، ولا بالتركيب المنطقى للعبارات، فيعمد إلـى استبعاد حروف الربط والوصل وأداة التعريف والضمائر، والتركيز علـى الكلمات الدالة، والاقتصار فى معظم الأحيان على الأسماء والأفعال.

–عبدالغفار مكاوى، **التعبيرية فى الشعر والقصـة والمسـرح** (الهيئـة

المصرية العامة للتـــأليف والنشـــر، القـــاهرة، ١٩٧١م)، ص ٢٤-٦٥، وبخاصة ص. ٣٠، ٣٣.

(٤) الهلام: مادة بروتينية شفافة تستخرج من الأنسجة الحيوانية المختلفة مثـــل الجلد والعظم. إبراهيم مدكور، **المعجم الوسيط**. (مجمع اللغـــة العربيـــة القاهرة، ط٣؛ ١٩٨٥م) جـ٣، ص. ١٠٣٣.

(٥) كريستوفر كودويل، **الوهم والواقع- دراسة فى منابع الشعر**. ترجمـــة: توفيق الأسدى (دار الفارابى، بيروت، ط١؛ ١٩٨٢م)، ص. ٢٠٣.

سلطة الذات وبناء العالم السردى

سلطة الذات وبناء العالم السردى

دراسة فى روايتى: «الرعية» و«الجميل الأخير» لصلاح والى

لا وجود للسرد من غير علاقة ما مع المسرود. فكل ذات (سارد، شخصية) تنهض بفعل السرد ـ إنما تعلن « تورطاً» ما مع العالم الذى تصوغ بخصوصه خطاباً تحكى فيه عنه، ومن خلاله، وتعمل على بنائه وتشخيصه وتقديمه. هذا الخطاب (السردى) بما يحمله من وعى، ومن تصور خاص للحقيقة والمعرفة، ولعلاقة الذات بهذا العالم وما يحويه من ذوات وأشياء؛ هذا الخطاب ـ وكذلك الوعى والحقيقة والمعرفة ـ يعد مظهراً أولياً لامتياز الذات وتفوقها، موضوعاً لسلطتها وأداة لها. **فإنتاج الخطاب يأتى ضمن قدرة الذات على الفعل. إنه (أى الخطاب) تجسيد لقدرتها على طرح تصور أو رؤية عن العالم، على تسميته، وتحديده، وبنينته، ومن ثم التأثير فيه، وتحويله.** وبتملك الذات السردية للخطاب/ العالم، وأحقية سرده والحديث عنه، حتى فى أقصى حالاتها توارياً وتخلياً عن مسؤوليتها السردية (بالابتعاد عن تقنيات مثل: الراوى العليم omniscient والتبئير الداخلى internl focalization، والظهور بأحوال الجهل وعدم اليقين والنسيان والتناقض..)، إذ تظل ـ فى كل الأحوال ـ فى موقع فاعل الخطاب أو متلفظه؛ بتملكها له يكون الخطاب موضوعاً وأداة لرغبة الذات فى سرد العالم (الآخر/ الذات)، وفى إخضاعه والسيطرة عليه. وهو ما يؤكد ما أشار إليه Scholes و Kellogg من أن ".. الصوت السردى .. هو صوت السلطة the voice of authority .."[1]؛ ومن ثم يغدو الخطاب موضع تنافس وصراع بين الذوات، من أجل الاستحواذ عليه، ومن أجل استغلاله وتوجيهه، فلم يعد ".. فقط هو ما يترجم الصراعات أو أنظمة السيطرة، لكنه هو ما

نصارع من أجله، وما نصارع به، وهو السلطة التي نحاول الاستيلاء عليها"[٢]، الأمر الذي يعني أن للخطاب سلطته التي يستمدها من أيديولوجيا الذات المتملكة المسيطرة المستغلة، والتي من شأنها (أي الأيديولوجيا) أن ".. تحوله.. إلى ممارسة سلطة مهيمنة.."[٣]، عبر ما يتاح له دائماً من أساليب انتشار وتداول، وما يقوم به من وظائف (مراقبة، منع، إباحة..) ضمن نظم أو وضع معين. وكما يخضع الخطاب ــ في سلطته ــ للذات وأيديولوجيتها، فإن سلطة الذات تنبع من موقعها داخل الخطاب وبالنسبة إليه، وعلاقتها بمختلف عناصره وهو ما يؤكد أن السلطة ــ في جوهرها ــ ممارسة، استراتيجية، علاقة. وليست ملكية أو حقاً مطلقاً وثابتاً. إنها ".. إجرائية، أو علاقة، علاقة قوى، تمارس عبر نشاط، ومن خلال مجموعة علاقات غير متساوية، ومتحركة. إنها ../ .. يجب أن لا تؤخذ كملكية، بل كاستراتيجية، وأن مفاعيلها التسلطية لا تعزى إلى « تملك»، بل إلى استعدادات، وإلى مناورات، وإلى تكتيكات، وإلى سير عمل، وأن تكتشف فيها بالأحرى شبكة علاقات دائماً ممتدة، ودائماً ناشطة بدلاً من أن تكون امتيازاً بالإمكان الإمساك به.."[٤]. وفي ضوء هذا تتحدد السلطة بوصفها ممارسات أو إجراءات، داخل بنية أو نظام أو مجال محدد (المجتمع، المعرفة، الفرد)، في ظل علاقات غير متكافئة، تخلق أوضاعاً غير مستقرة، بين من يمارس السلطة ومن يخضع لها، حيث المقاومة والنضال إزاء محاولات الإخضاع والهيمنة وفرض الإرادة. وتغدو هذه الأوضاع والعلاقات أكثر تعقيداً في حالات تخفي السلطة، خصوصاً في مجال المعرفة، عندما تأخذ المفاهيم، والتقاليد، والقيم (الأخلاقية مثلاً)، والتصورات الفردية.. إلخ ــ صورة سلطة « رمزية » تمارس ضغطاً أو إكراهاً خفياً، كأن تصطنع المؤسسة أو الطبقة أو الذات ".. أدوات رمزية متعددة تتخفى وراءها، مقدمة إياها كأدوات

معرفة، أو أدوات تواصل، وليس أبداً كأدوات سيادة وسلطة.."[٥]. وهنا يكون الخضوع لسلطة الرمزى ".. الذى يعمل بطريقة سحرية تهيمن دون قهر كى تمارس عنفها الظريف"[٦]. الأمر الذى يؤكد ــ من بعض الوجوه ــ أن السلطة لا تعنى ــ دائماً ــ القهر والعنف والقمع والتسلط ــ وإن كانت تمارسه وتلجأ إليه فى كثير من الأحيان. فللسلطة دورها الإيجابى فى التحكم والانضباط والسيطرة والمراقبة، فى المحافظة على النظام وحمايته من محاولات خرقه والخروج عليه، أو القيام على تغييره وتحويله؛ وفى إضفاء الشرعية ــ ومن ثم القبول والموافقة ــ على إرادة الفعل والقوة. إن السلطة ــ فى ذلك ــ تتدخل فى تشكيل صورة الفرد، المجتمع، الواقع، الحقيقة، وتشكيل المعرفة بها جميعاً، تقر، تحافظ، تغير، تحول .. بقدر ما تقمع وتخفى وتقنع وتسلب.. إلخ. **إنها تشكل وتنتج عبر الامتثال والخضوع لها**، أو بتعبير «دولوز»: ".. « تنتج الواقع قبل أن تقمع، كما تنتج الحقيقة قبل أن تجرد أو تموه» .."[٧].

فى ضوء ما سبق يكون بناء العالم السردى نتاجاً للسلطة، سلطة ذات قادرة على بنائه وتشييده عبر عدد من الاستراتيجيات السردية والخطابية، ومؤهلة لأن تصوغ خطاباً تسعى به ومن خلاله نحو السيطرة والإخضاع والإقناع ..إلخ، وبالتالى نحو إنتاج معرفة، لا حول العالم/ الآخر فحسب، بل بالأخص حول الذات (وعلاقتها بالعالم/ الآخر). هذه المعرفة أو الوعى بالذات، هذا الخطاب إنما يكون من أجل السيطرة والإخضاع، فالذات تأخذ بالنسبة لذاتها صورة سلطة تتعرف على ذاتها، على هويتها، بوصفها سلطة، أى فى ظل علاقة بسلطتها وسلطة خطابها، حيث تقع تحت سيطرة تصورها (الذاتى) عن نفسها.

ليست السلطة التى تحوزها الذات (السردية) من قبيل التعالى أو التميز أو الحق المطلق الثابت، بقدر ما هى « أهلية » أو مشروعية لإنتاج خطـــاب ومعرفة وحقيقة (محكومة بأيديولوجيا خطابها المسيطر)، ولإقامـــة تواصـــل (سردى) بين ذوات تمتلك هويتها (وحكايتها) الخاصة، هذه الأهلية، أو هـــذا الفعل، يظل دائماً موضع مساءلة ومقاومة ومعارضة من جـــانب عنـــاصر التواصل التخييلية (السارد، المسرود له، الشخصيات)، بمـــن فيـــهم الـــذات السردية التى تقاوم تصورها الخاص عن ذاتها، وخضوعها له، أى تقاوم ــ ما أسماه « فوكو» ــ « سلطة التشكيل الذاتى»[٨]، من أجل إنجـــاز الـــذات لذاتها، ووعيها بها، فى صيرورتها المستمرة وتجددهـــا وتحولـــها؛ ومـــن جانب العناصر الغير تخييلية أيضاً، أى القارئ الذى يقاوم تحول حضـــــوره داخل الخطاب/ العالم السردى، وتورطه معه ــ إلى توحد مع أيديولوجيا هذا الخطاب المسيطر، وتماه مع الذات السردية، لاسيما فى حالة السرد بضمـــير الشخص الأول، الذى قد ".. يدفع بالقارئ إلى مواقع الذات، المطابقة لمواقـــع السارد.."[٩] ــ على نحو ما يظهر فى المتن المدروس، وهو روايتان للأديب «صلاح والى» (١٩٤٦)[١٠]، الأولى: «الرعية» (٢٠٠٢)، والثانية: «الجميل الأخير» (٢٠٠٤). وتسعى هذه الدراسة إلى اختبار حقيقة ما تمارسه الـــذات السردية ــ فى هاتين الروايتين على سبيل المثال ــ من سلطة وتوجيه، ومـــا تتعرض له من مقاومة ومناوئة ومعارضة ونقض؛ وكيـــف ينبنـــى العـــالم/ الخطاب السردى من خلال علاقات السلطة، وتجادلها مع أشكال المقاومــــة ضدها.

«الرعية» والسلطة الرمزية للذات

تكتسب هذه الرواية تميزها من طبيعة العلاقة بين الذات والآخر، فالذات تسعى إلى تأكيد وجودها وهويتها من خلال الكتابة عن الآخر، واستعادة تاريخها معه، لم تعد قراءة الذات وتأملها ووعيها بنفسها يتم بالإنصات إلى الذات، أو بنقل معرفتها بالآخر، أو تصوير وعى الآخر بها هذه أشكال من الوعى الذاتى تظهر داخل الرواية، لكنها تتستر وراء مشروع «لا شخصى» لا يشغل الذات، ولا تأمل فى تحقيقه، بل ترفضه، وإن كانت تقدره. إنه مشروع «سلومة» -الشخصية الرئيسية فى الرواية- بتنقية السلالات وتخليق رعية جديدة.

يتمتع الآخر فى هذه الرواية بوضعية خاصة تجعل علاقته بالذات متميزة فريدة تبدأ من العنوان، وترافق كل عناصر السرد ومظاهره؛ إنه (أى الآخر) يتجاوز كونه شريكاً لها يقاسمها الوجود، وموضوعاً يسكن وعيها وذاكرتها، ليتحول إلى جزء من علاقة الذات بذاتها، وأداة لعملية تأويلية مستمرة تقوم بها الذات بصدد وجودها وكينونتها. فالذات تمارس هيمنة واضحة على السرد، تقوم بدور سارد مشخص داخل النص (أى باستخدام ضمير المتكلم)، وتبرز كإحدى شخصيات الرواية، ولكن حضورها يفوق حضور الشخصية الرئيسية «سلومة» - وغيرها من الشخصيات. الذات هى سارد وشخصية فى الآن نفسه، تشارك باقى شخصيات الرواية الوجود (السردى)، وعندما يخلو المشهد السردى منها. لا تكف عن الحضور، بل تحرك، وترصد، وتراقب، وتتدخل، وتعلق ...الخ. إن الآخر لا يدين فقط بوجوده إلى الذات بوصفها سارداً، ولكن المعرفة بالآخر، وقراءة مشروعه وتاريخه وأحلامه، تدفع بالذات إلى التكشف رغم كل ادعاءاتها بالحياد والجهل والنسيان والتستر، والرفض ...الخ. فتكشف الذات يتوازى مع وجود

الآخر، وهنا لا تتحدد أهمية الآخر فى المقام الاول بعلاقته بالذات، بقرابة أو نسب أو صداقة أو زمالة أو معرفة ...الخ، ولكن بقدرته علـــى أن يمنحـــها فرصة للإفضاء والتكشف والخلق. إن الامر لا يخرج عن كونه تعرفاً مـــن الذات على ذاتها. فـــ"... معرفة الانسان حول ذاتـــه تبقـــى نقطـــة توجـــه أساسية"(١١)، ويصبح شكل العلاقة مع الآخر هو ما يميز ذاتاً عن أخرى، وما يميز عملاً فنياً عن آخر. الآخر -فى رواية «الرعية»- ليس شريكاً للـــذات، ولا محاوراً لها، ولا موضوعاً يحمل وعياً بها، ولكنه -فى حقيقته- موضوع تستدعيه الذات، وتدخله عالمها، وترتبط معه بعلاقات متنوعة؛ لتطـــرح بـــه فهماً لكينونتها، وتأويلاً لها. ان الذات - فى النهاية - تمتلك سلطة صياغـــة العالم والاخر، بطريقة رمزية غير معلنة.

(١)

يبدأ القارئ علاقته بعالم الرواية من كلمة العنوان «الرعيـــة». وهـــى كلمة تؤسس لعلاقة أليفة، إذ تربطه بعالم لن يكون غريباً عنه، عالم يعرفـــه ويعهده -باستخدام ال التعريف- وإن لم يدركه بعد. فالرواية تشتغل على ألفة القارئ بكلمة «الرعية»، واطمئنانه إلى مدلولها وبخاصة ما تحمله من ثنائيـــة (الرعية – الراعى). إنها ثنائية منسجمة متوائمة تتكامل فيها الأدوار، ويغيب عنها التسلط والقهر -ومن ثم الصراع والتنازع- الذى يصـــاحب أو يـــلازم الثنائيات الأخرى (القبيلة/ العشيرة – الشيخ)، (الشعب/ الجماهير – الدولـــة/ السلطة) ولا ينقص القارئ الكثير لعبور هذا الجسر (أى العنوان) إلى العـــالم الروائى. فالعنوان جاء كلمة واحدة، مكتفية بنفسها، لا يعوزها للإفادة ســـوى تقدير محذوف (هذه حال...)، -أو غيره- وهو حذف لا يخل بتمام المعنـــى، خاصة فى ظل وضوح كلمة «الرعية» وسهولة معناها، وما تحتفظ به مـــن مخزون دلالى فى الذاكرة الثقافية، إذ تحمل الكلمـــة أبعـــاداً دلاليـــة عميقـــة

ومتعددة، وبخاصة الدلالة الدينية التي تحظى بأهمية خاصـــة، مـن خـلال الحديث الشريف: «كلكم راع ومسؤول عن رعيته»[١٢]. فهذا القول يسكن وعى كل فرد،ويمثل جزءاً اساسياً فى ممارسته الدينية والاخلاقية والسياسية فالرعية مكفول لها الأمن والسكينة والكفاية فى ظل إحساس عام بالمسؤولية. وفى ذلك تفعيل للخلفية الدينية والأخلاقية المرتبطة بالكلمة لـدى القـارئ، وانصراف عن كلمات تشير إلى تكوينات اجتماعية وسياسية مثل: الشعب أو الجماهير، القبيلة، العشيرة- وبعض هذه الكلمات تظـهر داخـل الروايـة موازية للرعية ومرادفة لها (الرواية ص. ٨، ٩، ٢٥، ٣٧، ٣٨، ٤٣، ٥١، ٥٥، ٧٧، ٨٥، ٨٧)، وهى كلمات لا يطمئن إليها القارئ كثيراً، فمنـها مـا انقطعت صلته بها، ومنها ما امتهنت وفقـدت معناهـا. وإزاء كلمـة مثـل «الرعية» متجذرة فى الثقافة العربية الاسلامية لن يجد القارئ أية صعوبـة فى تجاوز عتبة العالم الروائى (أى العنوان)، بل لن يتهيب ولوج هذا العـالم والتواصل معه، بما أن العنوان "علاقة تواصلية... وعلاقة ثقافية تنجز قصد التواصل مع العالم"[١٣]، يجتذبه (أى القارئ) ويطلعه على ما تقترحه الروايـة من علاقة بينها وبين العالم، ويغريه بالدخول إلى حدود الممكن. **وهكذا تجعل الرواية – من العنوان– للمألوف غوايته و فتنته، فضلاً عن سلطته. وهـو ما تتأسس وفقاً له هوية هذا النص الروائى، وشروط تكوينه وتلقيه.**

يرتبط العنوان (الرعية) بمرجعية ثقافية عامة وواضحة وعريقة، ويقوم بوضع القارئ، على عتبات العالم المتخيل، ويحثه على التخطـى والتقـدم، ويرسم له إستراتيجيات تبصر هذا العالم وتعرفه وتأويله، ولكـن يبـدو أن العنوان لا يبنى علاقته بالقارئ على قصدية واضحة مباشرة وتقريرية -كما توحى صيغة العنوان غير المجازية -ترمى إلى التوضيح والكشف والإحالـة والتوقع.

ويتجاوز القارئ العنوان، دون أن يفارقه ابداً، فقد انعقدت بينهما صلة لن تنفك، وستبقى بعد نهاية الرواية، لكنها بلا شك لن تكون كما كانت في البدء ينتقل القارئ إلى تصدير الرواية، وهو ما يزال مأخوذاً بغواية العنوان وإغرائه، ويبدأ فى الاقتراب من محيط الرواية وعالمها بحذر وريبة. فهو لا يعثر فى التصدير على ما وعده به العنوان، إذ يخلو التصدير من أية إشارة إلى دور الراعى ومسؤولياته. وفى غياب هذا تكون الرعية فى تيه وضياع وغواية وتدن ...الخ، ويقوم على أمرها متسلطون مخادعون يبذلون لهم وعوداً كاذبة: (الموعودون بالنداهة. المسومون بالغواية - الرواية ص. ٥)، وهنا لم يكن القارئ سوى فرد من الرعية حين استسلم للغواية (أى غواية العنوان)، لقد غدت «الغواية» تقنية للرواية وللسلطة معاً، بل هو ما يفعله التصدير نفسه إذ يعدل عما يحمله وعى القارئ من قوله تعالى ﴿يسومونكم سوء العذاب﴾ (١٤)،ليصور الرعية منقادة بالغواية وليس بالقسر والعذاب. ويستكمل التصدير غوايته عندما يؤكد أن الوجود -فى جوهره- مفتقر إلى الرعية، أياً كان وضعها وحالها: (أولئك هم ملح الارض وبهم يتم اتزانها - الرواية ص. ٥)، الرعية هم صناع الوجود أو التاريخ، وليس السادة أو السلطة- على طريقة «هيجل»(١٥).

لقد أدى التصدير بالقارئ إلى زعزعة طمأنينته ويقينه بما استقر لديه من توقع لمسار الرواية، فأدخله فى شئ من الحيرة بشأن الرعية، فالتصدير يحاور تصورات القارئ وحدسه، يخلخلها بعض الشيء دون ان ينقضها أو ينفيها تماماً، لقد كان التصدير بمثابة انفتاح غير آمن على عالم الرعية: (باب يأتى منه الريح - الرواية ص. ٥).

ومع بداية الرواية يكون القارئ قد استدرج بالفعل إلى عالم الرعية، إذ إن البداية هى بمثابة "...عتبة تفصل العالم الحقيقى الذى نقطنه عن العالم

الذى يتخيله الروائى..."[١٦]، فيبدأ القارئ من هذه اللحظة اتصالـــه بالعـــالم المتخيل، **ويأخذ فى الدخول إليه،واجتياز مساراته وفق ما ترسمه له البداية من استراتيجيات، وما تهيئه له من أفق انتظار مغاير لذلك الافق الذى خلقه العنوان والتصدير.**

تجئ البداية مثيره مقلقة، فما تحمله من خبر يأتي سلبياً، بصيغة النفــى (لم يكن...)، ويرتبط بماض منقض، وهو خبر لا يخـــص الرعيـــة، وإنمـــا يفاجئ، القارئ بانصراف البداية إلى شخصية «سلومة»، ولا تكتمل الجملـــة (خبر كان) حتى يشار إلى «سلومة» بوصفه «ريساً» لجموع عديدة، جمـــوع ليست بالضرورة ملتحمة: (لم يكن سلومة وهو يرفع رأسه أمام كـــل تجمـــع يقف فيه رجاله ...). بتخطى الجملة الحالية (وهو يرفع...) يواجه القـــارئ بغياب الوعى بالمسؤولية من جانب «سلومة»: (لم يكن سلومة ...يدرك أنـــه هو المسؤول عن هؤلاء البشر فقط، ولكن وطوائف أخرى من البشر (مـــن الاولاد والرجال والنساء والصبيان وأعداد لاحصر لها من الخراف والمعـــيز والإبل والحمير والغزلان –الرواية ص ٧). وهنا لم تظهر جموع البشر –أو الرعية– مهملة منسية على مستوى وعى «سلومة» فقط، ولكنها كذلك علـــى مستوى الصياغة اللغوية، إذ جاءت العبارة قلقة (...هؤلاء البشر فقط، ولكـــن وطوائف أخرى...)، وزاوجت بين الأحياء والحيوانات والماشـــية (...مـــن البشر، من الاولاد و...اعداد لاحصر لها من الخراف...).

لم تكتف البداية بأن تدخل القارئ العـــالم المتخيـــل بمعرفـــة ناقصـــة (سلبية)، ولكنها سرعان ما تجعلها معرفة ظنية متناقضة (لم يكـــن ســـلومة يدرك...# ربما كان يتصور.../ ربما لم يكن أحد غيره يتصور أن ســـلومة هو المسؤول...)، ومع ذلك تظل هذه المعرفة تحمـــل المزيـــد مـــن مـــهام «سلومة» ومسؤولياته: (...المسؤول عن البشر والمعيز والخراف والنباتـــات

فى الحقول وعن أحلام وأمانى كثيرة عن الزواج وشراء البيوت والقراريط والسفر إلى السعودية والعين والكويت والبحرين). فمن خلال النفى،والظن، والنقص، تتحدد معرفة القارئ بالعالم المتخيل، ويتأكد له وجود «سلومة» ودوره كمسؤول، وان لم يجزم بوعيه بهذه المسؤولية، لسبب او لآخر. وإزاء هذه الآليات التى تؤسس علاقة القارئ، بعالم الرواية واستجابته له، والتى تكشف عن هوية النص الروائى وقواعد تأليفه- فإن القارئ مدعو ليس إلى توسيع أفق انتظاره، بل إلى تغييره كلياً، لا فيما يتعلق بمسارها الايديولوجى المتمحور حول جدلية الرعية والسلطة (المسؤول)، ولكن أيضاً فيما يتعلق ببنيتها السردية وشروط تلقيها وتأويلها. وهو ما تظهره البداية أيضاً من خلال اقتحامات السارد وتدخلاته المتكررة، والمندمجة بلغة السرد، محصورة بين أقواس ((...والصبيان ...والغزلان) (ربما يتصور القارئ أن الغزلان جاءت لتكملة النغم مع الصبيان ولكن لا والغزلان حقيقة)، (...والسفر إلى السعودية والعين والكويت والبحرين) (ربما سميت البحرين لأن اقتصادها يقوم على استغلال الميناءين))، أو ملتحمة بها، بوصفه (اى السارد) شخصية ممثلة داخل الرواية تتحدث بضمير المتكلم (السارد = الشخصية): (ربما كان يتصور فنحن لا نعرف قبل الآن من هو سلومة، ولكن منذ أن عرفت فأصبحت لا أقتنع بعدم تصوره). والسارد فى كل تدخلاته وانصرافاته السردية لا يمنح القارئ معرفة وإحاطة بالعالم المتخيل، بل كثيراً ما يدفع به إلى خارج حدود المتخيل (بإيقافه على السجع بين الصبيان والغزلان، والاجتهاد فى تفسير معنى اسم دولة «البحرين»). ولا يخفى ما فى هذه الانصرافات من بعد «هزلى» يضاعف مما تحدثه لفعل السرد من تشويش وتشتيت وانقطاع. كما ترتبط الانصرافات والتدخلات بالمراوحة بين أزمنة مختلفة، والمزج بينها داخل اللحظة السردية الواحدة، مما يزيد من إرباك

القارئ وحيرته (ربما كان يتصور فنحن لا نعرف قبل الان من هو سلومة، ولكن منذ أن عرفت فأصبحت لا أقتنع بعدم تصوره (ربما لم يكن أحد غيره يتصور)). فمن الماضى (لم يكن)، إلى الحاضر (الآن)، ثم إلى ماض مختلف (منذ أن عرفت)، ومن ضمير الغائب (يتصور)، إلى ضمير المتكلم الجمع (نحن لا نعرف)، حيث ينقطع السرد الابتدائى أو الأولى لبرهة، ليتم التوجه آنياً إلى القارئ الذى يقطن خارج المتخيل السردى، يبادر السارد فينتقل إلى العالم الحقيقى، مشاركاً القارئ عدم معرفته (بضمير المتكلم الجمع)، ثم يواصل السارد وحده وجوده المتخيل فى الزمن الماضى (منذ أن عرفت...)، على أن وجود السارد ضمن المتخيل لم يؤد فقط إلى عدم اقتناعه بتصور «سلومة» ولكنه لم يصل بمعرفته التى سبق أن أكدها (عرفت) ـ إلى درجة اليقين، فلا تزال معرفة ظن واحتمال (ربما لم يكن)، فكيف بالقارئ الذى لا يمنحه السارد الاقامة طويلاً داخل المتخيل، فيظل يفاجئه دائماً بإقصائه إلى الخارج، وإلغاء ذلك الحد الفاصل بين الواقع والمتخيل، أى بكسر **الإيهام السردى، والتلاعب بالمستويات السردية، عبر تدخله، وبالأصح تطفله، غير الخجل.**

وهكذا لم تكن البداية إخباراً أو إبلاغاً عن عالم مشيد ومنجز، ولكنها كانت انفتاحاً على فضاء ذلك العالم اللغوى والسردى، ومساءلة مشروع مقترح يدعى أنه يخص «الرعية»، مساءلة تبدأ بهز قناعات القارئ الفكرية والسردية والتقنية.

(٢)

تتحول الرعية فى هذه الرواية إلى وجود متصور ومرجأ أكثر منه واقعاً متعيناً، فما تمنحه الرواية للرعية من وجود أو حضور لا يؤهلها للقيام بأى دور فاعل فى تحقيق برنامجها السردى. إنها فقط تمارس أعمالاً

يومية اعتيادية (الأكل وشرب الشاى والقهوة والمعسل، عمل فى مناحل العسل، زواج، عزاء، لقاء على القهوة وفى الشارع وأثناء العمل – الرواية (ص.١٤، ١٥، ١٩، ٢٠،٢٠، ٢٤، ٣٧، ٤٢، ٥٣، ٥٤، ٦٣، ٦٤، ٦٧، ٧٤، ٨٦، ٩٣، ١٠٠، ١٠١)؛ من غير وعى أو مشاركة مما يراد بها أو لها. إن **وجود الرعية هو –فى حقيقته– وجود كينونة، لا وجود وعى... بل إن** كينونتهم مغيبة تظهر من خلال وعى السارد الذى يحكى عنها بضمير الغائب، مختزلاً –فى كثير من الأحيان– فعلها وزمن عملها وأوصافها، كما فى النموذج التالى:

«استعد الرجال للعمل ووصلت العربة إلى أول منحل سيتم فرزه وتم توزيع المسئوليات ووضعت الفرازات فى أماكنها، ووضع المنضج، وتم تجهيز الصفائح، لبس كل واحد منهم ملابس للعمل بينما لف سلومة الوجه السلك ودخل فى القناع، أشار بيده فانطلقت الأقدام والأيدى تفتح الخلايا وترفع البراويز وتنفض النحل وتحمل الشهد فى الصناديق استمر العمل هكذا حتى منتصف النهار ثم أضيف إلى عملية الفرز عملية إرجاع البراويز إلى الخلايا.

وعند أذان العصر قال المعلم مشمش باقى الثلث

نشط الرجال تحت مطارق نداءات سلومة بالهمة، فيجب الانتهاء من الفرز الساعة الخامسة والنصف وقد كان

(الرواية ص.١٥)

يزخر هذا المقطع بما تقوم به الرعية/ الرجال/ العمال من فعل (استعد، لبس، تفتح، ترفع، تنفض، تحمل، نشط...). إنه نوع من الإدراك الخارجى لعالم الرعية، يغيب عنه صوت الرعية وكثيراً ما يأتى مجملاً (تم توزيع المسئوليات، استمر العمل هكذا حتى منتصف النهار، أضيف إلى عملية الفرز عملية إرجاع البراويز والخلايا، يجب الانتهاء من الفرز قبل الساعة

الخامسة والنصف ... وقد كان)، خالياً من الأوصاف الحسية أو الجسمية، ودون تمثل لوعى الرجال وفكرهم ومشاعرهم. إن العمال يتحولون إلى مجرد «أدوات» أو «آلات» أمام عمل يوليه السارد عنايته، يرصد مراحله وأدواته بدقة بالغة (منحل، فرز، فرازات، المنضج، الصفائح، لف الوجه السلك، القناع، تفتح الخلايا، ترفع البراويز، تنفض النحل، تحمل الشهد فى الصناديق، إرجاع البراويز إلى الخلايا). إن الرعية – بالتالى– معرضة للمصير ذاته الذى طال هؤلاء الرجال فى المقطع السابق، أمام مشروع الذات الفاعلة (السارد، سلومة).

ولا يصبح فعل الرعية دالاً على حالها وواقعها إلا من خلال صوت شخصية تتحمل عنها مسؤولياتها، كما فى النموذج التالى:

«–معى ترحيلة من نشوة أهلى أى خدمة معك من غير فلوس العشرة لا تهون إلا على أولاد الحرام.

–العمل عندى بسيط لا يستوعب

أشار إليه بيده أن اسكت ومال علىَ (هامساً) الناس عايزه تاكل عيش حاف من عشرة أيام مفيش شغل انت أبو الغلابة.

أخذتهم إلى المنحل أعطيت كلاً منهم قناعاً وعرفتهم النظافة وترميم المظلة وإعادة شدها ودهان الخلايا والصناديق الفارغة ونظافة المنحل من الحشائش.

كان كل ما استوعبه المنحل لا يزيد على أصابع اليدين

–يا باشمهندس

كان صاحب الارض يسأل إن كان هؤلاء العمال يلزمون لى فقلت له:

لا. فقال: على بركة الله

أخذهم للعمل فى رفع الرمل إلى الدور الرابع والبعض للعمل فى الإسطبل والبعض للعمل فى الغيط. سجد عبدالستار على الأرض يقبلها باكياً:

-أهلى يارب وعشيرتى لا تؤذينى فيهم

لت سمعى مسألة عشيرتى وتذكرت سلومة وعشيرته وتذكرت أصحاب الطالبية وعشيرتهم الشديدة جداً حيث كنت أسكن»

(الرواية ص. ٣٧)

لا يسمع هنا سوى صوت الريس «عبدالستار» يصور حاجة العمال (من أهله وعشيرته) وعوزهم (الناس عايزه تاكل عيش حاف من عشرة أيام مفيش شغل)، وينطق بعبارات استعطاف وتوسل من أجلهم (أى خدمة معك من غير فلوس العشرة لا تهون إلا على أولاد الحرام، انت أبو الغلابة). ويفوق إحساس «عبدالستار» برعيته وبمسئوليته تجاهم إحساس كل من السارد و«سلومة» اللذين يتخطيان واقع الرعية من أجل مستقبلها. الريس «عبدالستار» يجاهد من أجل تحسين حاضرهم وتأمينه، وعندما ينجح فى ذلك تصل فرحته إلى حد البكاء (سجد عبدالستار على الأرض يقبلها باكياً...)، ألمهم من ألمه، وكفايتهم من كفايته (لا تؤذينى فيهم). أما السارد فينصرف -كما ظهر سابقاً- إلى وصف العمل وطبيعته وتقسيمه (أخذتهم إلى المنحل أعطيت كلاً منهم قناعاً وعرفتهم النظافة و... و... و... أخذهم للعمل فى ...).

لا تساهم الرعية فى بناء العالم السردى المتخيل (عالمها)، إذ إن وجودها يختزل إلى أقوال للشخصيات: «سلومة»، السارد، «عبدالستار». هذه الشخصيات -وبخاصة السارد و«سلومة»- هى الذوات الفاعلة التى تضطلع بتشييد العالم السردى، بما تحمله أقوالها أو خطاباتها من مضامين وقيم يستثمرها النص ليتشكل دلالياً وإيديولوجياً وسردياً.

-فالرعية تصور أو حلم فردى يراود «سلومة» والسارد -وربما كثيرين غيرهما- كل له رؤيته الخاصة. فـ«سلومة» يقبل تكليف أحد أحفاد

«حمد الباسل» بمواصلة المسيرة من أجل تحقيق الحلم، وذلك بخلق طور جديد من الرعية، عن طريق تنقية السلالات، بالاستفادة من الهندسة الوراثية، مع الاعتماد على التخطيط والتنظيم والسرية. كل هذا يدون في أوراق «سلومة» ومذكراته التى تفرد لها الرواية العديد من الصفحات (الرواية ص. ١٧، ١٨، ٥٥-٥٧، ٧٧-٨٥، ١١٠-١١٩). فيأتى من مذكراته:

«وإذا كان عالم اليوم تتحكم فيه الدول الكبرى وتفعل به ما تشاء فقد كانت هذه الشعوب المرغمة ملكة فى قبيلتها الأولى لكن خلو حياتها من برنامج انتخاب الأقوى للبقاء والدخول إلى التركيز وعدم الاغتراب فى السلالة/ بقصد النقاء بعد التهجين والوصول إلى أقوى الصفات وعدم الالتجاء إلى الداخل فى الزواج جعلها تقع فى منطقة الانعزال التى تصل بهم إلى منطقة الضعف».

(الرواية ص. ١١٦، ١٢٧)

يقوم المشروع -إذن- وفق برنامج انتخاب وتنقية، بحثاً عن أفضل الصفات المتأصلة وأقواها، على أساس علمى دقيق:

«الانتباه لقدرات الهندسة الوراثية وتخصيص مجموعات من/ الدارسين فى مجال أحماض (d, n, a) حيث يسهل إنتاج سلالة خالية من الأمراض بالتحكم بعدد تكرار الأحماض الأمينية الأربعة المسئولة فى جميع المخلوقات الحية عن مواصفات الكائن الحى ...»

(الرواية ص. ١١٨، ١١٩)

ويخضع برنامج التنقية لخطوات إجرائية وتعليمات وتوصيات تشمل كافة أنشطة الحياة ومجالاتها: التعليم، تربية النشء الرياضية وتنمية القدرات البدنية والعقلية، والزواج، وشراء الاراضى الزراعية والعقارات،والمشاركة فى العمل النيابى وفى عضوية التنظيمات الشعبية والعرفية والحكومية،

التدريب على السلاح والتطوع فى صفوف الجيش، التوسع والهجرة والعمل فى الخارج.

«أمامنا لنشر قضيتنا وتحقيقها خطوات:...»

(الرواية ص. ١٧، ١٨)

«...خطتنا التى تتكون من تزاوج الهجن وإنتاج السلالات بالشكل البسيط الأولى للبراءة .../... ثم توالى عمليات التزاوج ...للعبور إلى الإنسان الأعظم.

وقد تم تقدير مائتين من السنين حتى يمكن أن نمسك بأيدينا آباء عظاماً وأمهات مقتدرات// مع ضرورة الأخذ فى الاعتبار بالانتخاب دائماً».

(الرواية ص. ٨٢، ٨٣، ٨٤)

«...عشر عظام تتحدث عن مواصفات جسد المرأة المناسبة لبدء السلالة ...خمسة وعشرون عظمة تتحدث عن تربية البنين...البنات...فترة النضوج... معاملة الأغراب وإكرامهم.../

إن الراعى له مميزات من أهمها وسائل السيطرة والتعليم: ...»

(الرواية ص. ١١٤، ١١٨)

إن الامر ليس مجرد حلم رومانسى، أو يوتوبيا مفارقة للواقع، ولكنه تنظيم ذو قدرات تكتيكية عالية، يضاهى أقوى التنظيمات الرسمية أو الحكومية وأحكمها، وربما يفوقها، بالتفاته إلى كل جوانب الحياة، وبخاصة العلاقات الشخصية بين الأفراد، داخل الأسرة وخارجها، وباتساع نظرته وامتدادها إلى مائتى عام، ترقباً للنتائج إنه تنظيم قوى يسير وفق خطة محكمة وأهداف واضحة. تنظيم يراه «سلومة» شرعياً مباحاً، ليس فقط لمشروعية وسائل هذا التنظيم مقارنة بممارسات أو تنظيمات أخرى تبرر لنفسها كل الوسائل من سرقة وتجارة مخدرات ...فى سبيل الغاية التى تنشدها من حماية رعيتها والمحافظة عليها -على حد زعمها.

«...لسنا كعائلات احترفت السرقة والشحاذة لتكوين رؤوس أموال أو تاجرت فى الممنوع من الكيف لتحافظ على قوى رعيتها أو أجبرت آخرين للعمل بهذه التجارة.وهم يوفرون لهم الحماية لتكوين عصب المال أولاً ثم المال...»

(الرواية ص. ٥٥)

هذه الممارسات التى يتحدث عنها «سلومة» هنا، ويختلف معها هو وتنظيمه -لا يملك السارد نفيها، فقد دفعت به الظروف إلى الدخول او التورط فيها، عندما كان طالباً يسكن «الضاهر». (الرواية ص. ٣٢)، ولكن مشروعية هذا التنظيم تأتى أيضاً من نبل أهدافه وسموها. إنه يسعى إلى إنقاذ الرعية (وحكامها) من مخطط يستهدف سلب إرادتها وإضعاف قواها للسيطرة عليها:

«...إن هناك مخططاً كبيراً لتدمير هذا الشعب عن طريق شهواته فمثلاً البيتزا والهامبورجر والبطاطس والمعجنات والمكرونة ...ومعها قبل أن تتكلم المشروبات العائلية الكبيرة وهذه مشكلة المشاكل، ثم الدجاج بكل أصنافه الكنتاكى والمغذى على هرمونات/ حبوب منع الحمل...كل هذه الكميات الغير عادية من النشويات والسكريات والدهون والهرمونات ينتج عنها فوراً:

الفشل الكلوى، العجز الجنسى المبكر لدى المراهقين، السكر وضغط الدم، السرطان، أمراض الكلسترول...

تسهيل المخدرات وخلق البديل المدمر والرخيص مثل البانجو وحبوب الجنس كل هذا يخلق جيلاً مهزوماً لا يستطيع أن ينهض من مكانه فتسهل السيطرة عليه من حكامه، ولأنهم قد سيطروا بالطريقة اليهودية القديمة على

هؤلاء الحكام فبالتالى أحكموا قبضتهم على تلك الديار أما
كيفية السيطرة على الحكام فكالتالى:
نجمل له الدنيا وتمده بأسباب السيطرة والمتعة...»

(الرواية ص. ٩٥، ٩٦)

فى مقابل ضعف الرعية وعجزها وخنوعها وانقيادها هنا، يأتى طموحُ «سلومة» إلى تكوين رعية قوية قادرة حرة، وبدلاً من راع أو حاكم متسلط غارق فى ملذاته، يكون الراعى واعياً بحال الرعية، ومتحكماً فى إدارة شؤونها وتنفيذ السياسة العامة.

ومع إيمان «سلومة» بمشروعية مشروعه وتنظيمه، فهو لا يستبعد صداماً عنيفاً مع السلطة الرسمية أو الحكومة أو الدولة، ولا يستهين به، فهو يحوط مشروعه بكثير من السرية والتكتم، فمن «كنز السر والإلهام» كما يسمى فى الرواية:

«لا نريد لأحد أن يفتح
كنزنا علينا ان نخرج من أصدافنا بعيداً عن حدقات العيون»

(الرواية ص. ١١٢)

كما لا يرغب «سلومة» في توريط الرعية فى هذا الصدام المرتقب والمحتوم:

«...كنت أنا سلومة باختيارى ودون توريط القبيلة فى حسبة الاختيار».

(الرواية ص. ٥٥)

إن «سلومة» يعد رعيته –على غير وعى منها– لتكون قادرة على مواجهة السلطة القائمة. ففى تأهيل الرعية وتجهيزها بالقوة قضاء على السلطة. الرعية مدفوعة إلى مستقبل لم يتح لها –سردياً– فرصة المطالبة به، ولم يتسن لها اختيار راعيها الذى يقودها إليه، كما لم يفصح المشروع عن أى دور للرعية الجديدة فى الاختيار وتشكيل السلطة. فالأمر يقترب من أن

يكون صورة من صور السلطة الدينية أو الميثولوجية المستمدة من حق سماوى غير دنيوى. إن «سلومة» هو -فى التحليل الاخير- من بين أولئك الذين "...لا يفكرون سوى فى السلطة فى ذاتها. انها تفتنهم..."[17]، وما الرعية الا أداة استبدال السلطة القائمة التى يرفضها «سلومة» وما يرتبط به من مفاهيم مثل: الدولة، القانون، الشعب، الجماهير.

«...أنت تدافع عن دولة لم تنل منها إلا كما يناله العدو بينما العدو يتربع وتراه يتنفس حولك ويفعل ما يريد ويكاد ينام معك وأنت مع زوجتك؟! ثم تقول لى دولة؟! أين هى الدولة؟ هل تحسها حولك؟ أنت تحس بجبروت القانون الذى يترصدك ويطبق عليك أنت وحدك ومن هم على شاكلتك من المهووسين بالثقافة والشعب والعدل الاجتماعى، ولو أن الذين تدافع عنهم سمعوك لناصبوك العداء، وانضموا إلى الطرف الآخر...».

(الرواية ص. ٥٦)

«...وأن الشعب كلمة تحص الحكومة كما يخصه سرواله/

وأن الجماهير هى تلك الكتل الغوغائية التى تقف عادة ضد مصالحها وتدافع عن جلاديها...إنها رصيد لكل الافكار والمذاهب، إذا ما اعتلى إحداها السلطة ولو غصباً.

...الشعب...تجميع هلامى...تستعمله أى حكومة كعكاز يحمل أخطاء حكمها. فالشعب قال، الشعب فعل، باسم الشعب، من أجل الشعب

...إن هذا الشعب سيم بين الحكومة وأعضاء مجلس الشعب حيث إن من ينتخب منهم يتغير حاله ويصبح غير ما كان».

(الرواية ص. ٨، ٩)

يعكس هذان المقطعان توتر «سلومة» واستيائه بما بجملاته من رفض واستنكار وسخرية وهو ما يجسده الاستفهام الاستنكارى والتعجبى (ثم تقول لى دولة؟! اين هى الدولة؟ هل تحسها حولك؟)، والتعجب (يكاد ينام معك

وأنت مع زوجتك!!). كما تجسده المفارقات العديدة الساخرة (دولة لم تتنسل منها# إلا كما يناله العدو بينما العدو يتربع..ويكاد ينام...لو أن الذين تدافع عنهم سمعوك# لناصبوك العداء وانضموا إلى الطرف الآخر. الجماهير# تقف عادة ضد مصالحها وتدافع عن جلاديها. أعضاء مجلس الشعب..من ينتخب منهم# يتغير حاله ويصبح غير ما كان)، والتعريض (يكاد ينام معك وأنت مع زوجتك. إنها رصيد لكل الأفكار والمذاهب .. الشعب .. تجميع .. تستعمله أى حكومة كعكاز يحمل أخطاء حكمها فالشعب قال.. الشعب سيم بين الحكومة وأعضاء مجلس الشعب). وتأتي العبارات التهكمية المثيرة للضحك والاستهزاء (الشعب كلمة تخص الحكومة كما يخصه سرواله). إن قطيعة «سلومة» مع النظام والسلطة تتجاوز -بذلك- الرفض والنقد إلى السخرية والاستهزاء والتهكم.

كذلك لم يكن تفكير السارد في الرعية سوى تفكير في السلطة. إنه يردد كثيراً الحديث عن رعيته -أو عشيرته أو قبيلته، ولكنه ليس سوى حديث عن ذاته التى تنتمى فقط إلى رعية يجمعها الاختيار، لا علاقات القرابة والنسب، ولا علاقات السيادة والهيمنة.

«...إن هؤلاء جميعاً لم يكن بينهم ابن عم وابن عمة أو عم أو خال أو ابن اخت أو ابن اخ فكلهم وآباؤهم لم يحضر أحد منهم... إن الذين تخلفوا ليسوا أهلى وعشيرتى ولكن هؤلاء جميعاً هم أهلى وعشيرتى لإنهم ببساطة اختارونى لهم وأخترتهم لى دون فرض إرادة أو مداهمة قدر فهى عشيرة ورعية بالاختيار».

(الرواية ص. ٤٣)

ولكنها أيضاً تحظى بتميز خاص داخل هذه الرعية

«...ولكنهم يشكلون قبيلة كبيرة وعشيرة جمعنا حب السكاكرة فأنا أحبهم ولكن لماذا يحبونني رغم أني غير مقيم بالسكاكرة الآن حضوري لها قليل ولم أتعامل معهم؟»

(الرواية ص. ٥١)

إن السؤال (لماذا يحبونني رغم أني غير مقيم بالسكاكرة...؟) إنما يؤكد للذات تميزاً، فالسارد بتساؤله لنفسه يمنحها ذلك الشيء (أي التميز) الذي يحاول أن يوهم القارئ بالتشكك فيه بدعوى البعد وعدم الاتصال.

يغيب حال الرعية عن خطاب السارد سواء خطابه عن نفسه أو عن«سلومة»، فالسارد يجعل من نفسه المسؤول عن الرعية، المجسد لآلامها وأحلامها.

«...فهل من المعقول...أحارب عن قضية غيري وأترك قضيتي؟

-السكاكره كلها مشيختي ولسان حالها حالي. ومصر مملكتي وتمام مرضها وجعي.../

...أشواقي لإنشاء قبيلة مصرية خالصة العرق...»

(الرواية ص. ٥٧، ٧٧)

كما يقلد السارد «سلومة» الدور نفسه، لا فيما ينقله عنه من أقوال أو أفكار، بصوت «سلومة» -كما جاء سابقاً، أو بصوته هو (أي السارد) محولاً أو مروياً ــ وهو ما لا يختلف كثيراً عما يصرح به «سلومة» في خطابه المباشر، رغم وساطة السارد التي تحتفظ بفكر الشخصية دون أقوالها، في الخطاب المحول والمروي، ولكن فيما يتصوره السارد نفسه بخصوص «سلومة» ومشروعه على سبيل الظن والاحتمال، أو اليقين والجزم.

ن١: «...ربما لم يكن أحد غيره يتصور أن سلومة هو المسؤول عن البشـر والمعيز...»

(الرواية ص. ٧)

ن٢: «... ربما مر بخاطره حالات شديدة الوطء والملتصقة جـداً، كحب الزعيم لبلاده...»

(الرواية ص. ٨)

ن٣: «... ولأن سلومة يحب الرعية، ولان الرعية تحبه فلابـد ان يكـون الالتقاء بالجماهير حميماً ولاصقاً.»

(الرواية ص. ٨)

ن٤: لهذا فإنه لابد أن يرتبط برعيته ارتباطاً وثيقاً كعقدة الحبل والنكاح شديد الوطء.

فلا يكفى أن يتخير للمرأة زوجها ويتابع بأمانة حركة الحمل والولادة ولكـن يدير لهم أعمالهم، وعدد مرات الجماع وأسماء المواليد والعمل والتعليم.

لكل هذا الهم الكونى الذى يقع على رأس سلومة.../ ...فليحمل سلومة علـى كاهله او عاتقه مسؤولياته من أول ميلاد الأطفال حتى الوصـول بذرياتـهم إلى أنقى درجات الرقى والمتعة لكأنما هو الجيتو (إذن لا يفـل الحديـد إلا الحديد).

(الرواية ص. ٩، ١٠)

ن٥: «...لاحظت أن كل الامور تبدأ منه وتنتهى إليه فى كافة بيوت القرية. كما أن نظرة واحدة تكفى، ولا أمر يكرر، ولا يقف أحد منه موقفاً مضـاداً، ولا تراجعه زوجة أو قريبة أو غريبة إن كان هنـاك أغـراب فـى هـذه القرية...»

(الرواية ص. ١٨)

ن٦: «...هذا غباء منى أن أسأل أشرف عن هذا القائد العظيم سلومة (ربما سيكون سلومة هو إعادة للمها تما غاندى أو جورج واشنطن أو أى زعيم لا ندرك قدره إلا بعد فقده)».

(الرواية ص. ٢١)

ن٧: «...يستطيع ياسين التهامى الغير سياسى أن يجمع كل هؤلاء الناس على نص صعب المعنى والفهم والنظم فيحبونه ويعشقونه ويفهمونه ويعيشون حالته!

كما يستطيع سلومة المشابه فى حركة التنقية إلى أرقى أنواع البشر...».

(الرواية ص. ٦٠)

يحاول السارد -فى هذه النماذج- استثمار العديد من **الإمكانيات الخطابية والتعبيرية لإنتاج خطاب «إقناعى»** بصدد مسؤولية «سلومة» وسلطته. وتتنوع آليات الإقناع ما بين استخدام صيغ تعليل أو سببية (ولأن ... ولأن ...نموذج٣. لهذا... لكل هذا... -نموذج٤)، وصيغ جزم وقطع (فلابد أن ... -نموذج ٣، ٤. فليحمل على كاهله أو عاتقه. لا يكفى... ولكن... -نموذج٤)، وصيغ مقارنة ومشابهة (...كحب الزعيم لبلاده -نموذج١ ...كعقدة الحبل والنكاح شديد الوطء - نموذج٤. ربما سيكون هو إعادة للمهاتما غاندى أو جورج واشنطن. أو أى زعيم لا ندرك قدره إلا بعد فقده - نموذج٦... يستطيع ... كما يستطيع سلومة -نموذج ٧). وبفضل هذه الآليات التى يعتمدها خطاب بضمير الغائب يظهر اندماج السارد مع مضمون هذا الخطاب، وتبنيه له، وسعيه نحو الإقناع به سردياً. السارد -فى هذه الحالة- أصل أو مصدر للتلفظ، ولما يحمله من قيم، الأمر الذى يجعل من أقوال السارد غير المتثبتة التى تكشف عن معرفة ناقصة أو غير يقينية، مثل عبارات الظن والاحتمال أو الترجيح (ربما ... -نموذج ١، ٢، ٦)،

والاستفهام: («هل يبحث سلومة عن تمييز ما يجمع به شتات قبيلته؟ ثم لماذا كل هذا الإعداد لكأنما الدنيا بأسرها تنتظر سلومة؟ ما هى متطلبات سلومة وأهله وعشيرته؟» -الرواية ص. ٢٥)، وقد يطال الاستفهام والظن الوجود الحقيقى لـ«سلومة»: («أى كائن كان هذا السلومة؟ ربما هبط من السماء...» -الرواية ص. ١٨)؛ كل هذه الأقوال التى يعوزها اليقين، والتى تقع فى الصفحات الاولى من الرواية -ما هى إلا محض حيل يدعى بها السارد انفصالاً وتباعداً وحياداً إزاء حقيقة «سلومة» وحقيقة مشروعه ومسؤولياته. **ووفقاً لهذه المراوحة أو المزاوجة بين الاندماج والانفصال (أو اللا-اندماج) بالمسرود تقوم الذات بتشييد العالم المتخيل وصياغة قيمه فى أشكال سردية وخطابية** -ستزداد وضوحاً بعد قليل- **تعبيراً عن موقف إيديولوجى محدد**. ففى قول الذات/ السارد

«هل وقع سلومة فى طريقى ليعلمنى ما لم أتعلمه بالجامعة والسجن والحياة»

(الرواية ص. ١٨)

«كان سلومة هو تجسيد لفشل ثرثرة السبعينيات وادعاءات الاربعينيات ولم يكن من أبناء ماو أو جيفارا ولكنه من الواقع الحى وظل السؤال كيف استطاع؟»

(الرواية ص. ٢١)

«هل يمكن أن يكون سلومة هذا من وحى الخيال؟
أو أن أشواقى لإنشاء قبيلة مصرية خالصة العرق هو الذى ... كيف يمكن هو الذى وسلومة كائن حى يتنفس ويعيش أمامى...»

(الرواية ص. ٧٧)

تفضى عملية الاندماج والانفصال الدائمة إلى إقامة نوع من التناظر أو التوازى بين «سلومة» والسارد. «سلومة» بمشروعه لتنقية السلالات

يتوازى مع السارد بأشواقه (لإنشاء قبيلة مصرية خالصة العرق)، تواز يجعل من «سلومة» آخر يندمج معه السارد حيناً، وحيناً آخر ينفصل عنه: (منذ أن عرفت فأصبحت لا أقتنع بعدم تصوره... -الرواية ص. ٧- فهل من المعقول ياسلومة أحارب عن قضية غيرى وأترك قضيتى؟ ...أنت تريد مشروعاً كونياً وأنا لا أريد أى شئ...» -الرواية ص. ٥٧. «...لا يمكن أن تقوم حركة أو تنقية لسلالة ما على يد واحد مثلى...» -الرواية ص. ٦٠).

إنه تواز يصنعه السارد -منذ الصفحات الأولى (ص. ١٨، ٢١) التى شهدت أيضاً انفصاله -بحيث يغدو «سلومة» صنيعة الذات (أشواقى لإنشاء قبيلة مصرية خالصة العرق هو الذى...)، لا يحظى بالوجود إلا فى حضورها وبوساطتها، يغدو أحد وجوه الذات أو إحدى تجلياتها (وقع سلومة فى طريقى ليعلمنى مالم أتعلمه بالجامعة والسجن والحياة. كان سلومة هو تجسيد لفشل ثرثرة السبعينيات وادعاءات الأربعينيات).

(٣)

تتوارى الرعية فى مقابل الرعاية السردية البالغة لشخصيتى «سلومة» والسارد، ويتحول «سلومة» إلى آخر يستعين به السارد فى انهمامه بذاته، ويصوغ به خطاباً تأويلياً لواقع هذه الذات وماضيها. فالسارد يحكى عن عمله وتنقلاته (ص. ٢٤، ٢٥، ٣٧، ٥٣، ٧٠، ٩٣، ٩٥)، ذكرياته فى الضاهر حيث كان يسكن وهو طالب (ص. ٢٧، ٣٤)، انتقاله إلى بلدته لحضور عزاء أو حفل زواج، وما صاحب هذا الانتقال من استرجاع ذكريات مع المتوفى أحمد أفندى عبدالله، ومع الأستاذ عبدالمعين، وذكرى بناء المضيفة (ص. ٤٢، ٥١، ٥٣، ٥٤، ٧٤، ٧٦، ١٢١)، جلساته مع اصدقائه على المقهى (ص. ٦٣-٦٧)، ذكرى ميراث العائلة والبيت الكبير وذكريات أخرى (ص. ٧١، ٧٣، ٩١،٩٢)، ذكرياته مع أصدقائه فى القاهرة (ص. ٨٥،

٨٨). وسواء كان ارتداد الذات إلى نفسها، يتم بحضور «سلومة» سردياً بطريقة أو بأخرى، كذات متلفظة تنطق بصوتها، أو ملفوظة يحكى عنها السارد أو يتصورها، أو يتم فى غيابها وخلو المشهد السردى منها تماماً؛ سواء هذا أو ذاك يصبح «سلومة» أداة لمكاشفة ذات معنية بذاتها، دائمة التفكير فيها، تلذ بممارسة السلطة، إذ إنها تمارس سلطة تشييد العالم السردى، توجه عنايتها لآخر مناظر لها يضطلع بدور مسؤول وراعٍ لرعية غير مشخصة، وغير مخلقة بعد. فهى تقدر سلطة هذا الآخر (أى «سلومة») غير المغاير لها. أما سلطة من يختلفون عنها فهى تنتقدها، وترفضها، وتتمسخر منها.

«قال لى صديقنا الناصرى شديد الناصرية ونحن فى شقة طه: إن جمال عبدالناصر هو الرئيس الوحيد الذى لم يحفل بتزيين بدلته العسكرية بالنياشين والرتب والأوسمة والشرائط والأقراط...

قلت له: ربما يرجع ذلك إلى أن معظم حكام العالم التاسع أولاد لأمهات فقيرات لم تلبس واحدة منهم الذهب فى حياتها، وإن كانت قد رأته، فلما صار لها ولد وهو أكبر رأس فى البلاد حملها معه، وظلت بداخله فلبس لها الذهب والنياشين...

لكن جمال عبدالناصر هو نفس هذه الحالة لكن بطريقة اخرى فهو مشكلته فى رأسه، لأنه يرى الناس طوال الوقت حتى أحس أنه الناس وأن الناس هو، وأنه نيشان وقلادة فوق التصور على صدر هذا الشعب وضعتها يد العناية الالهية...

والحمد لله كثيرا أنه لم يرزقنا بحاكم يفهم فى الأدب والنقد.../ ولكن المؤمن كان طبيبا وصحفيا وعالما وضابطا و...

-هذا رجل يعتقد أنه يوحى إليه فكيف يمكن التفاهم معه...

-...لقد قال لنا يمر قطار الانفتاح من فوق أسرة نومكم ويصيبكم رذاذه ولكننا لم نصدق. وعندما لعب بالثعابين فى الجامعة قلنا مناورة محسوبة.
وعندما قام له الولد الملتحى وأطلق عليه الرصاص لم نصدق أن ينكسر/ التاريخ الفرعونى بقتل الإله الحاكم وسقوطه بلا قداسة...»

(الرواية ص. ٨٨، ٨٩، ٩٠)

تنفصل السلطة هنا عن الحقيقى والمعرفى فى واقع الذات، حيث ترتبط السلطة بالادعاء والوهم والزيف. فالساسة يدعون حقاً دينياً مقدساً فى السلطة لا يمكن التخلى عنه أو النقاش بصدده، وأن ما يفعلونه تنفيذ للإرادة الإلهية (وضعتها يد العناية الالهية، يعتقد أنه يوحى إليه فكيف يمكن التفاهم معه، الإله الحاكم)، ويرون أنفسهم قدراً محتوماً لشعوب ينبغى أن تسعد له، وتتمسك به فخراً واعتزازاً (إنه نيشان وقلادة فوق التصور على صدر هذا الشعب)، ففى ظله وحده الخير والتقدم (يمر قطار الانفتاح من فوق اسرة نومكم ويصيبكم رذاذه). مثل هذه السلطة تصبح موضع شك وعدم ثقة الذات (لكننا لم نصدق)، بل موضع سخريتها واستهزائها (يحفل بتزين بدلته العسكرية بالنياشين والرتب والأوسمة والشرائط والأقراط، حكام العالم التاسع. أولاد لأمهات فقيرات لم تلبس واحدة منهن الذهب فى حياتها،... فلبس لها الذهب والنياشين. المؤمن كان طبيباً وصحفياً وعالماً وضابطاً و... سقوطه بلا قداسة). وتمتد هذه السخرية إلى كل رموز السلطة فى هذا الواقع («...والحكومة بالمخبرين والأمناء (جداً) للشرطة والضباط ومختلف درجات الصف ضابط وعرباتهم بالأمن والسلامة المركزى... حتى إن ضابطاً كبيراً يحمل على كتفيه ما بين ربع كيلو إلى ٣٥٠ جرام نحاس قال...» الرواية ص. ٧٥).

ليست السلطة القائمة – بذلك– أداة الإنتاج الحقيقة والوعى والمعرفة (والحمد لله كثيراً أنه لم يرزقنا بحاكم يفهم فى الادب والنقد...)، فهى أداة خداع وقهر (لعب بالثعابين فى الجامعة)؛ لذلك تقف منها الذات موقف الاستهجان والسخرية، وتتضامن – بحذر – مع طرح أشكال جديدة من السلطة (أى «سلومة» ونظامه)، ربما تكون قادرة على إنتاج الحقيقة، ولكن الخوف ينتاب الذات من استبدال سلطة بأخرى: («هذا أشبه بتنظيم أو دولة داخل الدولة...» –الرواية ص. ٥٥)، وشكل جديد لصيغة مكرورة: («...هذه الصياغة عفى عليها الزمن وبالت عليها الفئران...» –الرواية ص. ٦١)؛ ومن ثم فهى تستبعد مشاركتها فى تشكيل السلطة الجديدة.

يمثل موقف الذات في هذه الرواية نوعاً من رفض السلطة، رفض مختلف أشكال الهيمنة (وبخاصة الهيمنة السياسية والثقافية). وهو رفض لا يأخذ بعداً ثورياً، بل إنه يتحاشى الصدام، ويكتفى بالفضح والتعرية والتهكم. ترفض الذات السلطة فى الوقت الذى تستبد فيه ببناء العالم (السردى)، وتصر على دوام التواجد والتدخل. إن الذات ترفض ما تمارسه هى بالفعل، وما تأبى الاعتراف به. إنها بذلك تمارس لوناً من السلطة الرمزية التى هى "...سلطة لا مرئية ولا يمكن أن تمارس إلا بتواطؤ أولئك الذين يأبون الاعتراف بأنهم يخضعون لها بل ويمارسونها"[١٨]. وبمقتضى هذه السلطة الرمزية تمتلك الذات امتياز تحديد العالم وبنائه والتواصل معه والسيطرة عليه، مقترحة –بذلك– وجوداً جديداً للذات –ومن ثم للتاريخ– مستمداً من دورها فى السلطة، أى أن تصبح الذات ذات سيادة وهيمنة ومسؤولية، غير منفصلة عن ذاتها، وغير خاضعة بالتالى للآخرين فـ"...حكم المرء لنفسه والتحكم الكامل فى النفس هو أن يكون نفسه..."[١٩]، وفى ذلك تجاوب مع

المرجعية الدينية (كلكم راع ومسؤول...)، ومقترحة أيضاً دوراً للسلطة في إنتاج الفرد والحقيقة والمعرفة.

(٤)

تغدو الرواية -في جوهرها- خطاباً للذات، خطاباً للسلطة وعن السلطة، فمن خلال الخطاب الذى هو ممارسة الذات للغة، ومواجهة لسلطتها وبنيتها الثابتة، تتجه الذات -عبر بنيات تعبيرية وخطابية متعددة- إلى محاولة استقطاب القارئ وإخضاعه فالخطاب ليس "...تبليغاً كما يقال عادة. إنه إخضاع..."[٢٠]. **-معنى هذا أن الذات توكل لنفسها أمر الكلام** (باسمها وباسم الآخرين بوصفها شخصية وسارداً فى الوقت ذاته)**، ومن ثم فهى تحوز سلطة الكلام أو الخطاب التى تستخدمها فى إنتاج نوع من المعرفة (أو الحقيقة)، تسعى إلى اعتراف القارئ به.**

تعارض الذات كل أشكال السلطة والهيمنة (إلا سلطتها هى)، وتشمل معارضتها سلطة اللغة، والنوع (الادبى او السردى)، والتاريخ، والنظام، بل سلطة الدم والقرابة: («... إن الذين تخلفوا ليسوا أهلى وعشيرتى ولكن هؤلاء جميعاً هم أهلى وعشيرتى لأنهم ببساطة اختارونى لهم واخترتهم لى دون فرض إرادة أو مداهمة قدر فهى عشيرة ورعية بالاختيار. /كلما تأملت هذه الجموع الكثيرة التى زارتنى فى مرضى من السكاكرة... ولم يكن معهم أخ أو أخت أو قريب ليدلهم على الطريق قلت سبحان الله فى طبع الانسان اللئيم» -الرواية ص. ٤٣، ١٠٦).

تتظاهر الذات السردية بانفصالها عن تقنية الراوى العليم بكل شئ أو الكلى المعرفةOmniscient ، إذ تدعى جهلاً أو نقصاً فى المعرفة: («...فنحن لا نعرف قبل الآن من هو سلومة.../...فسلومة كنز لم نستطلعه بعد...» -الرواية ص. ٧،٨)، («...//كان يمكننى أن تكون الصياغة فنية

كأننى مشارك فى هذا الحدث ولكن لم أنفعل به لحدوثه لغيرى فوثقته لكم كما هو//.» -الرواية ص.١١)؛ وتورد خطابها مشفوعاً بعبارات الظن (ربما ...)-كما ظهر سابقاً، أو بعبارات تكشف عن تلقائية السرد وعدم خضوعه لنظام أو خطة مرسومة سلفاً، كعبارة «مثلاً»: («...فلماذا تأتى هذه الذاكرة بنت الإيه بكل هذه الذكريات والتفاصيل فمثلاً عندما كنت سائراً...» - الرواية ص. ٥٢، ٥٥، ٧٦، ٩٥)، غير أن هذه الذات التى تدعى حياداً إزاء المسرود هى التى تقوم بتشييد الحكاية وفق مقصد جمالى تتوخاه وتهدف إليه:

«حملته (أى السر) وظننت أننى فزت به وإذا هو يصيرنى عبدا له (لا تصدق أن هذه فلسفة أو نوع من البوح فأفسد عليك مغزى الرواية البعيد لا والله العظيم أنا أعرف ما أفعله جيدا لكن هذه كانت الحقيقة...»

(الرواية ص. ٤٧)

«ارتبطوا معا برباط العشيرة (أى أفراد عشيرة «عبدالستار»).

هل أفسدت عليكم بالبوح والتصريح مكنون الرواية التى كان لابد ان يفهم بالتلميح أو من وراء السطور.

ومن قال لك أن ما صرحت به هو ما اريد؟ ومن قال بأننى خلطت بين عبدالستار وسلومة...»

(الرواية ص. ٣٨)

فالذات هى وحدها التى تملك العلم بمغزى الرواية، ومن ثم بعالمها من كائنات وأشياء...الخ، وتحتفظ لنفسها بحق الكتمان أو الإفضاء به (لا والله العظيم أنا أعرف ما أفعله جيدا.هل أفسدت عليكم بالبوح والتصريح مكنون الرواية)، لكنها تؤثر الكتمان حفاظا على تميزها، وعلى رغبتها فى الإبقاء على العالم السردى محاطا بالغموض ونقصان المعرفة، فترفض التأكيد والجزم والبوح (لاتصدق ...فأفسد عليك مغزى الرواية البعيد لا... من قال

لك أن ما صرحت به هو ما أريد). إن الذات تتورط عن قصـــد ووعـــى - وتدفع القارئ بالتالى إلى التورط معها- فى الاشارة إلى مغزى الرواية، وفى نفيه فى اللحظة ذاتها، ولا يفلح النفى فى دفع ما لم تكن الذات مضطرة إلـــى قوله، ولكنها ممارسة للعبة الاندماج والانفصال المستمرة -التى سبق الحديث عنها.

هذه الذات لا تتخلف عن أى مشهد سردى، ولا يكون وجودها مجانيـاً، فلا تقنع عند الحكاية عن غيرها من الشخصيات - بضمير الغـائب، وإنمــا تصر على الظهور بضمير المتكلم، وبتدخلات لا تنتهى تقطع بــها السـرد، وتدلى فيها بتعليقات وتفسيرات وتوجيهات واحترازات تشوش بــها علــى القارئ تلقيه للحكاية، بنقله إلى مستويات سردية متعددة، وأحياناً بدفعه إلى خارج المتخيل السردى، فيظل القارئ خاضعاً لوصاية السـارد، محـاصراً بصوته وتدخلاته -التى تصل به إلى حد الضجر- منذ الصفحة الأولى فــى الرواية- كما ظهر سابقاً فى عدد من المواضع فى هذا البحث.

يظل السارد حريصاً دائماً على تأكيد وجوده ودوره، وعلــى تـأمين انتقال القارئ واحالته إلى واقعه. فقد يكتفى بمجرد الإعـلان عـن نفسـه: («...فراح يجوب الآفاق بحثاً عن ذكر وأنثى أنقياء لبدء مشروع السـلالة، وإن كانت محاولاته قد بدأت منذ أعوام بمحاولة تنقية الماعز ولكن لا يفوتنى أبداً أن أشجع تلك الجهود حتى لا يفت فى عضده تلك المحـاولات الكونيـة للاستنساخ...» -الرواية ص. ١٠). وما يحمله النموذج من الإشـارة إلـى التناظر بين محاولات سلومة لتنقية السلالات ومحاولات الاستنساخ لا يـبرر التدخل بصوته (لا يفوتنى أن أشجع)، ليفهم القارئ مسـاندته (أى السـارد) لـ«سلومة»؛ بينما يقف القارئ مأخوذاً بالتدخل المدهـش والمبـاغت فـى: («وسترد الاخرى على القائلة (نفسى أكتبها القاتلة) ستقول: طول عمره وهو

مجنون بالكتب، ربنا يكون فى عون زوجته» -الرواية ص. ٧٢). فما أيسر تدخل السارد -بإبدال الهمزة تاء (القائلة ← القاتلة)، ولكن ما أغنى ما أحدثه التدخل من دلالة على مشاعر السارد العميقة تجاه من طعنته فى إحدى مقومات وجوده وكينونته (الوله بالكتب). على أن هذا التدخل يساق بضمير المتكلم أيضاً (نفسى...). وقد يأتى التدخل محاولة من السارد لهز يقينيات القارئ بالواقع وقيمه: (...آه منك يا سلومة كل هذا هو أنت إذا، لاحول ولا قوة إلا بالله. استدرت على عقبى (يمكن للإنسان أن يستدير على أطراف أصابعه كما حدث حقيقة فى حالتى هذه ولكن هذا هو التعبير الذى التصق بنا من التعليم وخفت أن أقول غيره أتهم بالحداثة وهى عند البعض مرادفة للنجاسة). -الرواية ص. ١٩٠). يحمل تدخل السارد - هنا- رغبة فى العدول عن التعبير (استدرت على عقبى) إلى التعبير الانسب لتصوير ما حدث له (يمكن للإنسان أن يستدير على أطراف أصابعه حدث حقيقة فى حالتى هذه)، وبتدخله هذا يندفع السارد بالقارئ إلى خارج الحكاية، ليعترف - بصوت الجماعة- بسطوة العرف اللغوى السائد فى نظم التعليم التى تحول دون حرية التعبير، إذ تصفها بالخروج على العرف الأخلاقى والدينى أو القيمى (التعبير الذى التصق بنا من التعليم)، وهو ما يتظاهر السارد بالخوف منه (خفت أن أتهم بالحداثة وهى عند البعض مرادفة للنجاسة)، فالخوف لم يمنعه من إعلان رغبته فى التحرر من سلطة المؤسسة (اللغة، التعليم، العرف الاجتماعى). لقد تذرع السارد بالخوف ليقول ما يريد، ولم يبق فى سمع القارئ سوى عبارة السارد التى لم يقلها بضمير المتكلم (يستدير على أطراف أصابعه)، والتى لا تلبث ان تتحول فى وعيه إلى (استدرت على أطراف أصابعى) بديلاً عن (استدرت على عقبى). ويصل الولع بممارسة الوصاية من الذات مداه عندما تتوجه إلى القارئ بالخطاب فى صورة مسرود له (لهم) ماثل فى

النص. وهو خطاب فى مجمله مباشر صريح، أحياناً ما يكون فجاً: («نفس الطرقات وإن كانت قد ضاقت كثيراً -وقصرت بيوت وارتفعت بيوت الحجر الأحمر وأصبح علامة دالة على الاحترام (افهم أن بيت والدى ما زال بالطين اللبن)...» -الرواية ص. ٧٤)، فالتدخل يحمل مفارقة صارخة لانقلاب القيم فى واقع تناسى التاريخ والأصل والعلم مقياساً لمكانة الفرد، واستبدل به (الحجر الاحمر)، ولكن هذه المفارقة ما كان أغناها عن نبرة الأمر والاتهام (افهم...). على أن استخدام صيغة مهذبة فى خطاب المسرود له لا يعد دليلاً كافياً على استثمار تلك التقنية دلالياً وسردياً: («...ولهم فضل جرنا إلى التعليم من هذا الثقب الذى يدعى مدرسة شرشيمة الابتدائية والتى تأسست عام ١٩٠٧ تخيل حضرتك كم/ من البشر انحشروا فى هذا الثقب من هذا التاريخ...» -الرواية ص. ٥٣، ٥٤)، فلا يكفى مجرد سحب القارئ إلى داخل العالم المتخيل.

ومن شأن بعض **توضيحات السارد وإشاراته** التى يضمن بها استبقاء القارئ بالقرب من مقصد المحكى -أن تحد من نشاط القارئ التأويلى، كما هو الحال فى **العنونة**، أى عنونة بعض الفصول، أو بعض أجزاء من الفصول، والتى غالبا ما تأتى مباشرة تكشف عن المضمون السردى لهذا الفصل أو الجزء: (٤ صباح يوم المبيت – الرواية ص. ١٧)، (محاولة من جانبنا لتبرير تصرفات سلومة -الرواية ص.١١)، (عود على بدء -ص. ١٢)، فصل من ايام زمان -ص. ٢٧)، («الدخول فى الممنوع» – ص. ٣١)، (أعمال كل يوم فى ظل الوضع الجديد -ص. ٣٣)، (الانتقال إلى الذاكرة هربا من الحاضر للتسلح ضده. ومحاولة الانتصار عليه/ أو ما يسمى من الدروس المستفادة -ص. ٣٩)، (الإجابة -ص. ٦٠، ٦٧)، (فرحة الأوجاع -ص. ٧١)، (البعيد -ص. ٧٣)، (عود على سلومة – ص. ٧٧)،

(أوراق سلومة... -ص. ٧٧ وما بعدها). (مذكرات سلومة -ص. ١١٥). تناضل هذه العناوين ضد مواصفات السرد التقليدى، بما تحمله (أى العناوين) من تناوب الترقيم والعنونة فى استهلالات الفصول، والاقتراب من شكل السرد التقريرى والوثائقى (أوراق، مذكرات، الإجابة)، الأمر الذى يدفع بالقارئ إلى مساءلة مرجعياته الفنية - والفكرية عموماً -وتغيير شروط استجابته، ولكن هذا الفعل من القارئ يتم تقليصه إلى حد كبير بإصرار السارد على اقتياده مبكراً -خلال العنونة- إلى حيث يريد. ويحدث الشئ نفسه مع بعض إرشادات السارد فى غير العنونة، كإخباره عن الفراغ من رواية خبر سردى محدد: («إلى هنا انتهت التبريرات...» -الرواية ص. ١٢// انتهت الأوراق وما بقى فهو مذكرات سلومة وكنز الالهام // -ص. ١١١).

وقد يكون لإرشادات السارد وتنويهاته دورها فى استئناف الحكاية الأولى التى كان يرويها، فعبارة: («أحسست أن أحداً يهز رأسى بعنف ففزعت كان منير يزعق فىّ صحى النوم وصلنا» -الرواية ص.٧٩) - يستأنف بها حكاية انتقال «سلومة» و «جمال» و«منير» و«قرنى» بالعربة إلى الصحراء حيث اللقاء بأحد أحفاد «حمد الباسل» (وركبنا العربة وقال قرنى... ← ولكن العربة كانت سائرة...). وبين الحكاية الاولى واستئنافها يتم التحول إلى مستوى سردى داخلى جاء فى صورة حلم (كان عوائى المتقطع من اقتلاع الروح ...كانت الأصابع تجرجرنى من وسط حجرتى ...وأشخاص أعرفهم تتسلل من وسط الكتب...).

وكان يمكن لهذا الحلم المشبع بالإيحاءات والمجازات أن يكون مندمجاً بالحكاية الأولى ملتحماً بها لولا العبارة الاستئنافية التى دفعت بها رغبة

السارد فى تعبيد المسار السردى أمام القارئ حتى لا ينحرف كثيراً عنه، ومن ثم عن المقصد الجمالى والإيديولوجى للحكاية.

يحافظ السارد بتوجيهاته على وضوح المسار السردى والزمنى، استطراداته ونقلاته، حتى لتبدو بنية السرد بنية منتظمة أحادية المسار بشكل عام

ورغم حرص السارد -بتوجيهاته وإرشاداته- على وضوح المسار السردى والزمنى فى استطراداته ونقلاته، ورغم ترابط المقاطع والوحدات السردية بشكل عام ، رغم هذا فإن بنية السرد يصيبها كثير من التقطعات والفجوات التى تعد -بحق- تفعيلاً جديداً لدور القارئ فى إعادة تكوين النص وتشكيل العالم.

فمع بداية الفصل (٦) يستكمل السارد حواره مع السائق «أشرف» الممتد من نهاية الفصل (٥)، متجاوزاً اعتبار الفصل وحدة سردية شبه مستقلة. وأثناء الفصل (٧) حيث يظهر السارد و«أشرف»: («سارت بنا السيارة حتى توقفت ونزل أشرف وغاب عنى ياسلام هذا هو الضاهر حيث كنت أسكن بعد سكنى الاول فى الباطنية» -الرواية ص. ٢٥)، يحدث استرجاع لماضى السارد عبر ثلاث وحدات سردية معنونة (فصل من أيام زمان – الدخول فى الممنوع– أعمال كل يوم فى ظل الوضع الجديد)، وفى نهاية الوحدة الثالثة تستأنف حكاية السارد و «أشرف» على نحو مباغت دون أية علامات على استئناف الحكاية: («جاء اشرف وركبت السيارة» -الرواية ص. ٣٤). ويشهد الفصل(١٠) انتقالات ومراوحات زمنية رائعة لا مثيل لها فى الرواية كلها. يبدأ الفصل بانتقال السارد وصديقه «محمد المهداوى» إلى السكاكرة مع آذان العشاء لحضور مأتم الاستاذ «أحمد أفندى عبدالله» المدرس بالتعليم الابتدائى – صديق عائلة السارد وقريبها. وفى المأتم يلتقى

السارد بالأستاذ «عبدالمعين»، وبعد تبادل التحية يحدث استرجاع لبعض الذكريات مع «عبدالمعين» حول تبادلهما الكتب، ثم يتواصل الحوار من جديد، ليقطع باسترجاع جديد لما اكتشفه السارد من سر تعلق «عبدالمعين» بإحدى فتيات القرية، ولا يلبث مشهد المأتم أن يستأنف، ثم يدخل السارد في مونولوج داخلى يتساءل فيه عن إمكانية الاستغناء عن إقامة المأتم، ويخرج من المونولوج إلى استرجاع مناقشة موضوع بناء المضيفة مع أهل القرية، ثم يستأنف حديث المأتم بالعودة إلى قراءة الشيخ للقرآن التى كان السارد قد قام بوصفها بدقة قبل التقائه بـ«عبدالمعين»، ثم ينصرف السارد وصديقه، ويتجهان إلى المحطة. وهنا يشهد الحدث السردى الواحد (المأتم) انقساما وتقطعا، حيث يحتضن بداخله عدة لحظات زمنية سابقة (استرجاعات)، واستئنافات وعودات بلا علامات مميزة، مما يكشف عن **تملك الماضى (الاسترجاعات) من وعى السارد، وتداخله واختلاطه (غياب أية علامات للعودة أو الاستئناف) بحاضر السارد وواقعه. فالذات تمسك بتاريخها فى لحظة واحدة، مؤكدة على هويتها أو كينونتها التى تتحدد بمسيرة حياتها. فى حالة الاختلاط والالتباس هذه يسعى القارئ إلى امتلاك كفاءات خاصة للتلقى والتأويل، فيفلت من سيطرة السارد وتوجيهه، تماما كما يفلت المسار السردى (الزمنى) -هنا- من سطوة الزمن الخطى المتتابع.**

وتأتى النصوص المتخللة التى تكثر فى الرواية لتنقذ القارئ من سلطة السارد وملاحقاته المستمرة، ولتحقق للحكاية انزياحا عن وعيه المونولوجى وحيد الصوت، فتغدو نصا متعدد اللغات. فهذه النصوص المتخللة تنتمى إلى أجناس تعبيرية مختلفة كالشعر (ص. ٤٥، ٥٩، ٦٠)، والرسالة الشخصية (ص. ٩١، ٩٢، ١٢٠)، أقوال مأثورة فى صورة أدعية (ص. ٢٨) اقتباسات من كتب (ص.٣٩، ٤٠)، آيات من القرآن الكريم (ص.

٤٤، ٥٠)، أوراق ومذكرات شخصية (ص. ٧٧-٨٥، ١١٠، ١١١، ١١٢-١١٩).

وتعد هذه النصوص المتخللة عبارة عن أقوال منقولة «مستنسخة» - من قبل الذات الساردة -فهى هنا تمارس فعلاً مشابهاً لعمل «سلومة» -تتمتع باستقلال أو تميز لغوى وبنيوى، وتبقى -فى كثير من الأحيان- بمنأى عن الأسلبة أو التشخيص الأدبى، فلا تلحقها أية تعديلات، ولايتاح للقارئ أن يتمثلها مستعملاً كلماته هو. فالقارئ يجد نفسه -غالباً- فى مواجهة مع ما يشبه سلطة الكلام الآمر أو المتسلط[٢١] الذى تجسده معظم هذه النصوص المعطاة، والمقدمة بطريقة يوحى السارد بعدم التصرف فيها، قسراً أو اختياراً، قسراً كما هو الحال مع آى القرآن الكريم، واختياراً مع نص «الذهبى» فى تاريخ الاسلام، و«ابن هشام» فى سيرة النبى (بتحديد بيانات النشر ورقم الصفحة)، ومع شعر «ابن الفارض» و «الحلاج». **مثل هذه النصوص -بلغاتها المختلفة- تحقق -بلا شك- تعدداً لسانياً داخل الرواية، لكنها لا تنجح كثيراً فى منح الرواية طابعاً حوارياً، إذ تتخللها وفق علاقة موضوعية مباشرة، وتقترب فى وظيفتها من البرهنة والاستشهاد والتوضيح.** فدعاء السارد باكياً فى صلاته: («اللهم إليك أشكو ضعف قوتى وقله حيلتى وهوانى على الناس إلى من تكلنى...» -الرواية ص. ٢٨) - يأتى نقلاً لقول مأثور ينوب عن كلماته الخاصة فى تصوير حالة الخوف والفزع التى انتابت السارد بدخول صاحب البيت وآخرين معه الغرفة التى كان يسكنها (أى السارد) فى الضاهر، يهددونه: («...-يكون أخر يوم من عمرك إذا فتحت جوال واحد أو قربت ناحيته... أدركت أنها القاضية، فتشعلقت فى جلباب الرجل وكنت أحس تكة سرواله تحت قبضه يدى... فى عرض النبى يا حاج» -ص. ٢٨). فالدعاء -أى الميتا سرد هنا- يتماثل

موضوعياً مع الحكاية الأولى السابقة له موضحاً ومعمقاً لها، دون أن تصل العلاقة إلى درجة الحوار والجدل والتفاعل. فالصوتان (فى الحكاية الاولى، وفى الميتا سرد أى الدعاء) يتجاوران ويتماسان دون أن يتداخلا. بينما فى قول السارد رداً على ما أبداه الأستاذ «عبدالمعين» من دهشة لشعره (أى شعر السارد) الأبيض: (..كل سنة وانت طيب خمسون عاماً من العمر ولت بلاد تولت (اقتباس من عفيفى مطر بتصرف من الزمن) - الرواية ص. ٤٥ -يتداخل صوتان: صوت السارد وصوت الشاعر «عفيفى مطر» فى (خمسون عاماً من العمر ولت بلاد تولت)، وهذا التداخل قد لا يلتفت إليه قارئ ما، فيتلقى العبارة على أنها كلمة السارد وحده، وما إن يصل إلى توضيح السارد (اقتباس من عفيفى مطر بتصرف من الزمن) حتى تصبح العبارة لديه مسكونة بصوتين، حتى ولو لم يدرك مدى التصرف الذى لحق بالعبارة بفعل الزمن -أو بفعل غيره، لكن يظل نصيب السارد من العبارة المنقولة الشيء الكثير، ليس للتصرف فيها، بل لأنه قد اصطنعها تعبيراً عن حاله، وصهرها بكلمته الخاصة. فمعرفة القارئ لمصدر العبارة لم يفصل بينها وبين مستخدمها (أى السارد)، وإنما عمقت هذه المعرفة التعددية اللسانية أو الحوارية التى تضمنتها العبارة. وكان يمكن لنصى «الذهبى» و «ابن هشام» -المنقولين بدقة- أن يقوما بدور مماثل لولا العنوان المباشر الذى تصدرهما: («الانتقال إلى الذاكرة هرباً من الحاضر للتسلح ضده ومحاولة الانتصار عليه، أو ما يسمى من الدروس المستفادة» -الرواية ص. ٣٩). فهذان النصان -بقطع التواصل السردى- كانا جديرين بإقامة علاقة جدلية منفتحة بين القارئ والرواية تأويلاً لموقع النصين وصلتهما بالحكاية، ولكن ما كان من العنوان إلا أن أفسد الأمر على القارئ، حتى لو لم يكن السارد قاصداً من العنوان تلك المباشرة. كما كان يمكن للرسائل الشخصية أن تكون

انفتاحا على كلمة الغير، لكنها كانت فى الحقيقة رسائل من السارد نفسه، صاغها بكلمته هو، رغم ما قد تحمله من أهمية موضوعية (نسبة إلى الموضوع).

يدفع السارد بالنصوص المتخللة داخل الرواية ليحدث بها انقطاعات وفجوات، سعيا نحو كتابة جديدة متحررة من سطوة المتخيل السردى التقليدى. وبقدر ما تلتحم هذه النصوص بسياق الحكاية يكون التحرر انفتاحا حقيقيا على آفاق جديدة للرواية.

وتعد اللهجة العامية مظهرا من مظاهر معارضة السارد الأشكال السلطة والهيمنة فى الرواية. فلم تكن العامية لغة التخاطب أو الحوار بين شخصيات تنتمى إلى فئات اجتماعية متوسطة او طبقات شعبية (عبدالستار ريس العمال – ص. ٣٧، ٣٨. أشرف السائق – ص. ٢١، ٢٢، ٢٣)، ولكنها أيضا كانت لغة شخصيات مثقفة (السارد، طه صديق السارد، سلومة)، سواء فى حوارها مع من هم غير مثقفين، أو فيما بينهم كما هو الحال فى حوار السارد مع «سلومة». فهما دائما ما يناقشان أمورا على درجة عالية من الأهمية والعمق، فى السياسة، والفكر، والحياة، ومع ذلك لا يخلو حديثهما من آثار للعامية، معجما وتركيبا:

«...إذا ذهبت إلى الفيوم فلتحضر لى كيلة ذرة رفيعة لأننى أحتاجها لعمل عيش منها لمرضى بالسكر

-هل تخاف من الموت

-يا أخى أنت رخم ودمك ثقيل بشكل... ما علاقة هذا بالموت؟ ثم نعم أخاف من الموت. /

-لماذا هل عندك مشروع وتخشى عليه من عدم الاكتمال بموتك! فى هذه الحالة لا خير فى هذا المشروع القائم على الفرد

-ياسيدى بدون فلسفة هذا الخبز يريح المعدة

-المرض لا يقرب الموت والصحة لا تمنعه

-بلاش نحافظ ونتعالج، نعك يعنى؟

-إذا أصيب الإنسان بالسكر فهذا أولاً و أخيراً لأن الناس تكون تعيش حياة متقشفة ثم يتاح لها أن تعيش بشكل أفضل فتفتح مخازن المعدة على الآخر...»

(الرواية ص. ٥٧، ٥٨)

فالحوار -مع بساطته- يكشف عمقاً فى تفكير المتحادثين المثقفين، كما يكشف عما بداخلهما من وعى عامى، باستخدام ألفاظ عامية، أو ألفاظ تقترب من استعمال العامة (رخم، نتعالج، نعك يعنى، تفتح المعدة على الآخر)، وبصياغة العامى فى تركيب فصيح (الناس تكون تعيش). هذه الآثار اللسانية العامية ترد فى سياق فصيح، مجسدة ارتباطاً بالواقع اليومى فى وعى المثقف المصرى، ومجسدة أيضاً رغبة من السارد فى استثمار جماليات الخطاب العامى وتعبيريته الأكثر دلالة فى مواقف بعينها (رخم، نعك يعنى، على الآخر)، ولاشك أن هذا المسلك ينال من سلطة اللغة الفصيحة وسيادتها فى الكتابة الادبية، غير أن ما يشهده الحوار فى الرواية لا يعدو أن يكون «خدشاً» لما هو فصيح، يحافظ على سلامة بنيته النحوية، ويكتفى **باستعمال الفصيح عامياً، أو صياغة العامى بلغة فصيحة، أو بوضع مفردات عامية - ما بين حين واخر- داخل السياق الفصيح** وهو ما يشهده السرد (اى خطاب السارد) أيضاً، ويعد علامة مميزة وفريدة فى هذه الرواية: (يا سلام- ص. ٢٥، تشعلقت -ص. ٢٨، جرنا إلى التعليم -ص. ٥٣ الهجايس- ص. ٦١ سيبنى، شغل الحلبسة -ص. ٦٢، محوشاها على قلبها -ص. ٧٢، ستؤكل (هم يا جمل) وسط الديابة -ص. ١٢٠). **إنها مناوشة لسلطة اللغة**

الفصيحة، لا تصل إلى رفضها، والقطيعة معها، فهذه اللغة هى التى صاغت منها الذات عالم الحكاية، بما فيه من وصف (حسى وحلمى)، مقاطع شعرية رفيعة (الرواية ص. ٣٥، ٥١، ٧٨، ٩٤)، ومن ذلك قوله

«لماذا تعذبنا يا عاطف بهذه الخطابات الجميلة التى كنا ننتمى إليها، وتستيقظ ضمائرنا ونحن نريدها أن تنام حتى لا نجن، ونريد أن ننسى ونهرب من ذاكرتنا فتعيدنا خطاباتك إلى الوجه الإنسانى العميق فتأكلنا الاوجاع فلا ننام ونبصر جراحاتنا وقد تقيحت فنحاول ان نتلمسها فندميها ونصرخ حرام عليك يا عاطف»

(الرواية ص. ١٢٠)

*

هذه الرواية -فى جوهرها- بحث عن الحرية، **وطموح نحو الانعتاق من مختلف أشكال السلطة والهيمنة، وسعى نحو تملك المعرفة بالذات والتحكم فيها.** إنها إقرار لسلطة الفرد على ذاته، وليس تسلطه على الآخرين (الرعية). هذا ما نادت به الذات السردية فى هذه الرواية، وإن كانت هى بدورها قد مارست لوناً من الوصاية (أو التسلط) على القارئ، وكأن لا مناص من سلطة ما، فالسلطة "...منتشرة وموزعة على الجسد الاجتماعى كله، أى إنها حاضرة فى كل مكان..."[٢٢]، وحيثما توجد السلطة توجد المقاومة والمناوشة والنضال، ولكن هل يستسلم القارئ إلى الذات السردية ولكل من يسعى إلى إخضاعه، وإبعاده عن نفسه (أى نفس القارئ)؟! أم يتخذ من الرواية "...سعياً يتيح له، لا متابعة المتخيل السردى، وإنما متابعة حياته الخاصة بنفسه..."[٢٣]؟!

«الجميل الأخير» خطاب الهوية وسلطة تأويل الذات

تمثل الهوية identity سمة أساسية لوجود الكائن أو كينونتـــه، فـــهى تعلن وجوده، وانتماءه إلى الوجود، بما تعنيه من استمرارية غير منقطعة فى وجوده وأثناء تطوره، ومن وحدة وتطابق مع ذاته، أو مع مثيله أو شـــبيهه، فـ ".. لكل كائن، ككائن، الحق بالهوية، بالوحدة مع ذاته."(٢٤). إنها ــ بذلـك ــ تبدو وكأنها تنهض على تجاوز الخصوصيات والاختلافــات والتغــيرات والتحولات، واختزالها؛ والاحتفاظ ــ فى المقـــابل ــ بالمطــابق والممــاثل والثابت والدائم والمتكرر، ومن ثم عادة ما ينظر إلى الهوية على أنــها روح أو جوهر أو ماهية ثابتة لا متغيرة، تمتد وتستمر وتتواصل، وتحكم اختيارات الكائن الإنسانى وأفعاله وتحولاته المستمرة التى تشكله ــ ككائن ــ بما هــو وجود حاضر متواصل. غير أنه من المؤكد أن **الهوية لا يمكـــن أن تفـــهم بوصفها تعبيراً عن الوحدة والثبات والاستمرارية والتطابق أو التمـــاثل، إلا من خلال مفاهيم: الاختلاف والتحول والتغير والتبــاعد والتعــدد. فالكــائن يوجد، ويكتسب وحدته واستمراره وهويته، بفعل الاختلاف عن ذاته وعــن الآخر**، "... فلكي يكون الشئ ينبغى أن/ يكون مخالفاً، ولكى يكــون مخالفــاً ينبغى ألا يكون هو ذاته..."(٢٥)، ومعنى هذا أن الهوية لا تحصـــل بتطــابق الذات مع ذاتها، مع مثيلها، كما أنها ليست كامنة داخلها (أى داخل الـــذات)، ولكنها تتحدد وتتعين من خلال حركة دائمة تخرج فيها الذات عـــن ذاتـــها، وتبعد عنها، لترتد إليها، وتقرب منها بفضل ذلك التباعد، وذلك الاختلاف عن «آخر»ها. الاختلاف/ التباعد ــ إذن ــ هو الذى يشكل الوحدة أو الهوية. إنه يقارب بين الأشياء، يضمها، ينقل إحداها نحو الأخرى من حيث هى مختلفــة ومتباعدة، وهنا تبدو الهوية إنتاجاً، إنجازاً، بناء، **حالة مـــن وعـــى الـــذات بذاتها، فى صيرورتها المستمرة وتبدلها وتحولها، وفى ظل علاقـــة بـــآخر**

مغاير لها. إنها ـــ إذن ـــ فيما يخص ذاتا فردية أو جماعية ـــ ليست معطى جاهزا ثابتا يرتد إلى اعتبارات وعوامل خارجة عن اختيار الذات وصنعها، كالأصول البيولوجية، والعرقية، والطبيعية (الجغرافية والتاريخية)، واللغوية، والدينية. إنها ليست كذلك إلا بقدر التخلى عن تصور راديكالى مطلق ومغلق للذات الثابتة المستقرة، المتسقة مع ذاتها، المتيقنة منها، والمهيمنة عليها وعلى العالم من حولها، وفق منطق عقلى صارم؛ تلك الذات التى تم ـــ فى العصور الحديثة ـــ تقويضها والإطاحة بها وبمركزيتها واستقرارها ويقينها وانغلاقها ووحدتها وتماسكها، وغدت ـــ فيما بعد «ديكارت» (ت١٦٥٠م)[٢٦] ـــ ذاتا منقسمة متشظية متبدلة متحولة، تسعى على الدوام إلى البحث عن ذاتها، وتخليقها، وإلى صياغة كينونتها وهويتها، يتم لها الوعى بذاتها ـــ وبعالمها ـــ من خلال صيرورة دائمة معقدة، وانفتاح على عدد لا متناه من الاحتمالات والتنوعات. هذه الصيرورية وهذا الانفتاح يضعان الذاتية، ليس فقط فى علاقة مع ما هو فردى، بل بالأحرى فى علاقة مع ما هو اجتماعى، إلى الحد الذى رأى فيه البعض أن الذاتية إنما توجد فقط بوصفها أثرا للممارسات الاجتماعية والنشاطات الثقافية والإيديولوجية[٢٧]. وهو ما يعنى أن الهوية ـــ طبقا لهذا ـــ ليست مجرد معطى بيولوجى أو اثنولوجى أو تاريخى، بل هى صيرورة نفسية اجتماعية ثقافية، تخضع للعديد من العوامل والمؤثرات (الفردية والاجتماعية) التى تجعلها فى حالة تجدد وتشكل وتبدد. ومن هنا ابتعد النقاش حول الهوية ـــ فى الآونة الأخيرة ـــ عن التنازع بين التصورين الثابت والدينامى، وانشغل بمفهوم الصيرورة محددا للهوية، على نحو أدى إلى القول بوجود هويات identities متعددة للفرد، لا هوية واحدة، واتجه النقاش أو البحث ـــ نتيجة لذلك ـــ إلى ".. فحص الطرق التى تتواجد بها الهويات المتعددة والمتشظية داخل الفرد ذاته؛ والطرق التى تتغير بها

الهويات وتتطور وفقاً للمواقف والسياقات والمشاركين فيها interlocutors ؛ والطرق التى يتم بها تخليق الهويات، واستغلالها، وحظرها، وقمعها، خلال التفاعلات والمؤسسات الاجتماعية"(٢٨).

الهوية نتاج لعلاقة الذات الجدلية بالعالم، وللصيرورة فيه، تتبدل وتتجدد، أو تجدد نفسها على نحو يستجيب لصيرورتها وتحولاتها ومتغيراتها، وينسجم معها ويلائمها، **بطريقة تبدو فيها الهوية وكأنها تصنع من صيرورتها ما يشبه الماهية أو الشكل الداخلى أو الجوهر المستمر الذى لا يتغير عبر تحولات الذات وأطوارها وتقلباتها**. وهو ما يخفى ما فى الهوية، أو فى تصورنا لها، من طابع متخيل – إلى جانب ما هو واقعى وموضوعى فيها – يجسد رغبة الذات (الفردية، الوطنية، القومية) ونزوعها نحو تملك ذاتها أو كينونتها فى مواجهة آخر مخالف لها، ونحو الانتماء إلى نظام أو نسق أو وحدة تستوعب التنوع والتعدد والتناقض. فـ"... الهوية لا تتجسد كشىء متكامل فينا، وإنما هى حالة من التماهى مع صيرورة متحولة دوماً تتخلق فيها الهوية فى داخلنا كأفراد، لا من تحقق الذات بالكامل، وإنما من فقدانها لهذا التحقق والتكامل.. هى مزيج من الواقع والرغبة، أن نجمع ذواتنا المنقسمة على نفسها فى وحدة مبتغاة، ولذلك فهى دائماً متخيلة.."(٢٩)، **أو على الأقل هى صورة مصطنعة متخيلة أكثر منها حقيقة تحيل إلى خصائص موضوعية، صورة منتجة فى خضوع لسلطة ما وخطابها، بما فى ذلك سلطة الذات نفسها وخطابها الذاتى بقصد التملك والتسلط والتمايز**. فالهوية يصنعها الخطاب، لاسيما خطاب السلطة، أو الخطاب السلطوى. إنها تنتج، وتتخلق، وتعاد صياغتها باستمرار عبر الخطابات المختلفة، فهى "... ليست سابقة على الخطاب عن الهوية، بل هى نتاج له. ليست ذاتاً يعبر عنها

خطاب، بل ذات ينتجها الخطاب..."[٣٠]، **ذات ممثلة ومتصورة ومتخيلة بالخطاب ومن خلاله.**

ينتج الخطاب الذات، إذ هو يسرد هويتها في صيرورتها الدائمة، ويطرحها للمساءلة والتأويل، ويعرض جدلها (أو جدل الذات) مع مثيلها المطابق، ومع آخرها المخالف لها، مع مختلف أشكال السلطة وخطاباتها. وعلى هذا يكون سؤال الهوية عبر الخطاب، أو المطروح في مخايثة الخطاب، لا في إطار نسق أو منظومة متعالية خارجه ــ سعيا نحو إنتاج الذات ومعرفتها وصياغة علاقتها بالآخر، أيا كان هذا الآخر. وهو ما يعني ــ في التحليل الأخير ــ أن الذات/ **الهوية بناء أو إنشاء خطابي، يتحدد بالخطاب، ببنيته، وبمقام الذات فيه، وبصورة الذات الممثلة فيه في تفاعلها مع مختلف الخطابات الأخرى**، لا سيما خطابات السلطة ــ أيا كانت مظاهر السلطة ــ تلك التي ترغب في وجود خاص للذات، وتعمل على تكريس هذا الوجود، من أجل تملكها والسيطرة عليها، وتحويلها إلى جزء منها خاضع لاشتراطاتها أو منظومتها الفكرية والمؤسسية.

تتحدد الهوية ــ إذن ــ بعلاقة الذات بالخطاب/ السلطة، تلك العلاقة التي لا تقبل الإلغاء أو الاختزال، وإن كانت قابلة على الدوام لتغير غير محدود، في ظل ما تقوم به الذات بواسطة الخطاب من تشييد لذاتها ولعالمها، وتأويل مستمر لهما، على نحو يجعل من **الهوية موضوعة مستمرة متغيرة جدلية ــ تخضع لعمليات متجددة من البناء والتأويل، معها يتجدد اكتشاف الذات والعالم**، اكتشاف الهوية التي "... تخلق، وتجدد نفسها، عندما يكتشف، ويحقق كل منا العالم في ذهنه..."[٣١].

(١)

وفى رواية «**الجميل الأخير**» (٢٠٠٤م) لصلاح والى، تخضع الهوية لعملية تأويلية مفتوحة، من خلال حوار غير منقطع بين الذات ومثيلها، وبينها وبين آخرها الشبيه أو الأجنبى، تهيمن عليه بحضورها الطاغى، وعدم تخلفها لحظة واحدة عن المشهد/ العالم السردى، موحية بانتماء ما، دائم وغير قابل للإلغاء، إلى ذاتها أو كينونتها أو هويتها التى تتعرض، **كما يتعرض كل شيء فى هذا العالم (السردى): الواقع، التاريخ، السلطة، اللغة... إلخ - إلى المساءلة والسخرية والتأويل.** يحدث هذا عبر سرد ذاتى، بضمير المتكلم غالبا، ونادرا ما يكون بضمير الغائب مدعيا غيريته، ومتظاهرا بانفصال أو تباعد عن العالم السردى، كثيرا ما يجتذبه ويروقه كما تشهد به كثرة «انصرافاته» - (السردية) narrative metalepsis خارج المتخيل، لكنه لا يلبث سريعا أن يعلن نسبة المروى إلى ذاته بوصفها مداره أو مركزه.

*

تروى الذات فى هذه الرواية حكايتها الخاصة، عبر سرد جوانى - ذاتىhomo-diegetic ، تبرز فيه متلفظة وملفوظة معاً، ساردة وشخصية من غير انفصال بينهما على الحقيقة (narrator = character) ، فالتماهى بينهما حاصل حتى عندما يكون السرد بضمير الغائب، أى عند التظاهر بأنه سرد برانى - غيرى hetero-diegetic تختلف فيه ذات الملفوظ عن المتلفظ. ورغم توحد مقامى السارد والشخصية، الذى يرشح لوجود ذات واحدة موحدة، إلا أننا نجد أنفسنا إزاء ذات ليس بإمكانها أن تختزل ما بها من ثنائية (كونها متلفظة من ناحية، وملفوظة من ناحية أخرى)، فـ"... ما إن تصبح الذات المتلفظة ذاتاً للملفوظ، حتى تصير الذات التى تتلفظ ذاتاً

أخرى..."[٣٢]، فلم يحقق لها السرد بضمير المتكلم توحداً ـــ ومن ثم انسجاماً ـــ مع ذاتها، بل بدت ـــ داخل الرواية ـــ **وهى تعيش عدم تطابق مع ذاتها، مع مثيلها، يجسده توزعها بين ضمائر متعددة متعارضة**: تكلم، وخطاب، وغيبة، فى الآن نفسه، بما يمنح الضمير (الواحد) تعدداً وتعارضاً يفقداه مرجعيته ودوره الإحالى، **مما يشهد بوجود متعدد ومتعارض للذات، وجود ملتبس ومتداخل، يزعزع استقرارها ويقينها (بذاتها وبالعالم من حولها)**:

«يا أخى ارحمنى منى كلما هممت بالانصراف من أمام عتبات ذاتى ترجعنى لها، لابد من الخروج خارج هذه الدائرة اللعينة. لابد أن أعرف أن مشنقتى من صنع يدى، وأن أعمالى هى التى صنعت مشنقتى.

يعنى لو قام واحد من بلادنا بكل ما صنع معى بمعنى نشر الأعمال والتسويق كنا لا نقع فى هذا الحيص بيص..»

(الرواية ص ٦٤)

تطلب الذات الساردة ـــ هنا ـــ العون والرحمة والنجاة، من مثيلها أو شبيهها: (أخى) الذى انفصل عنها، وغدا «آخر» مغايراً لها ومختلفاً عنها. وهو رغم آخريته لم يمكنها مما تريد، بل إنه يردها دوماً إلى ذاتها: (ترجعنى لها)، وكأن الذات تحتمى من ذاتها بذاتها، لكنها **ترفض التطابق مع الذات/ المثيل محدداً لهويتها وكينونتها وصيرورتها ، ومحدداً أيضاً لمصيرها الذى لا ينفصل عن الهوية**، إذ إن هذا التطابق هو مصدر الشقاء والهلاك: (مشنقتى من صنع يدى .. أعمال هى التى صنعت مشنقتى)، ومن ثم كان الإصرار على رفض التطابق ونفيه: (لابد من الخروج خارج هذه الدائرة اللعينة)، حتى وإن لم يكن «آخر» ها عوناً لها فى ذلك.

لم تغتن الذات بخروجها إلى آخرها، فقد اتخذت من نفسها آخر سرعان ما تنكر لما بينهما من اختلاف أو ثنائية، وردها إلى ذاتها، معمقاً من

الأزمة مع الذات/ الهوية. لم يكن هذا الآخر الخارج من الذات، المنقسم عنها، ممثلا فى مخاطب تتوجه إليه بالخطاب، بالنداء والطلب: (يا أخى، ارحمنى) ــ سوى صدى لها أعادها إلى حقيقتها المحتومة: (لابد أن أعرف أن مشنقتى..)، مرتدا إلى مصدره، فيتلاشى مخاطبا، ليبقى متكلما منفردا، متماهيا مع آخره، متوحدا به: (أعرف، مشنقتى، يدى، أعمالى، مشنقتى)؛ أو يندمج معه فى جمع (نا) يتسع ليضم إليهما (وقد صارا شخصا واحدا) كل مسرود له محتمل يشبههما بمشاركته لهما الانتماء إلى الوطن/ البلاد: (يعنى لو قام واحد من بلادنا..). هذا الاندماج يدفع بالجميع (أنا وأنت وهو) إلى خارج المتخيل، مؤكدا وحدة واقعية وحقيقية بين متشابهين رغم ما قد يكون بينهم من اختلافات، **وحدة مع الآخر الشبيه (والمخالف فى آن)، وهى وحدة كان بإمكانها أن تحفظ الهوية (الوطنية)، وتعمقها وترسخها** بنيل الحقوق، وتثمين حقيقى للأعمال، ليس فقط بالنسبة للمتكلم/ الفرد: (لو قام واحد من بلادنا بكل ما صنع معى بمعنى نشر الأعمال والتسويق)، بل بالنسبة للجميع ــ داخل المتخيل وخارجه: (كنا..). **كان بإمكان الوحدة مع الآخر الشبيه حماية الهوية من إغراءات الآخر الأجنبى (ممثلا فى الرواية بالصهيونية) ومحاولاته تفكيكها، وإفراغها من المعنى والقيمة، وزعزعة الثقة بها، بالنهوض بما كان ينبغى أن يفعله الشبيه (فرداً أو وطناً)**: (لو قام واحد من بلادنا بكل ما صنع معى..). بل إن الشبيه وقف معادياً للذات ولدعوتها إلى الحرية وحقوق الإنسان: (وكنت أود أن تكون الاستجابة بانتشار الدعوة فى بلادى التى قابلتها بالعنف والسجن ــ الرواية ص٦)، حيث رأى الشبيه فى هذه الدعوة تهديداً لفكرة «الانتماء» التى تحقق انسجاماً بين مجموعة من الأفراد، لا يستند فى كثير من الأحيان إلى ركائز موضوعية وواقعية، بل كثيراً ما تصنعه الصدفة، أو الوهم والتخيل؛ كما قد تصنعه السلطة بكل

صورها، بما قد تتضمنه من ممارسة الهيمنة والقهر والتسلط. وهو ما تدركه الذات فى واقع الجماعة، وما تنطلق منه الجماعة فى فهمها للانتماء، ومن ثم واجهت الذات مصيراً بالتغييب والتعطيل داخل واقعها: (.. قابلتها بالعنف والسجن)، (.. ولم أجد تفسيراً لما أنا فيه. وتعلم تماماً أن انسجام مجموعة فى حالة معينة بقسوة الانتماء وانتباههم للفكرة التى اجتمعوا عليها يجعلك مهما سعيت لوثوقهم بك غريباً عنهم تماماً، ويزدادون تباعداً حتى لو كنت تعمل لمصلحتهم فإنهم سيشككون فيك، فليس عليك إلا أن تترك رسالتك وترحل، ولكنى عندما حاولت ترك الرسالة كادوا يقطعون يدى ثم سمموا دمى بما جنته يدى!! ــ الرواية ص٤١). **هذا المفهوم التسلطى للانتماء (قسوة الانتماء) يكشف عن نظرة راديكالية للعالم/ الواقع (يجعلك مهما** سعيت لوثوقهم بك غريباً عنهم تماماً، ويزدادون تباعداً .. سيشككون فيك)، تحمى نظامه (الاستبدادى) القائم بكل قوة وعنف وبطش وفتك: (قابلتها بالعنف والسجن)، (كادوا يقطعون يدى ثم سمموا دمى). إن الذات ــ هنا ــ **إنما ترى من الآخر الشبيه الوجه الأكثر وضوحاً والأكبر تأثيراً وفاعلية، وهو الوجه السياسى والرسمى (وهو أيضاً أحد وجوه الهوية ومظاهرها) الذى لا يكاد يغيب عن وعى الذات، ويمثل عاملاً جوهرياً فى تحقيق الهوية:** (أنا الذى لم أمنح جائزة واحدة فى بلدى إلا جائزة حب الناس، بينما الجوائز تمنح للفئران والماعز واللصوص وكل شىء بالدور ــ الرواية ص٦٢). فجائزة الناس أو تقديرهم لا يغنى عن الجوائز الرسمية التى يمنحها النظام/ الدولة/ السلطة. **وهو ما يؤكد دور السلطة فى صياغة الانتماء أو الهوية بالنسبة للفرد والجماعة.**

كذلك لم يكن مقنعاً للذات أن تنظر إلى نفسها بوصفها آخر غريباً منفصلاً عنها، عندما تحكى عن نفسها بضمير الغائب، موهمة بانفصال ذات

المتلفظ عن ذات الملفوظ، أى انفصال الذات الساردة المدركة عن المسرود، **إن هذا الآخر المسرود بصيغة الغياب**، والذى ليس شخصاً آخر غير الذات، والذى أيضاً ليس فاعلاً للسرد؛ هذا الآخر وإن أتاح للذات حرية وجرأة فى الإفضاء والبوح والمصارحة والمواجهة مع الذات ومع الآخر بكل صوره، **لكنه (أى الآخر) تراه الذات – لغيابه وعدم فاعليته فى فعل السرد narrating – غير قادر على تجهيز الذات بحقيقتها وحقيقة ما حولها،** ومن ثم فهى سرعان ما ترتد إلى ضمير المتكلم، مؤكدة تورطاً (ومشاركة فاعلة) فى فعل السرد، فى عملية تأمل الذات وتأويلها، حتى فى حالات الادعاء بالانفصال والتباعد عن المسرود:

«لاحظ قبل ذلك أن الشوارع.. وأن المنازل .. سوق فى جميع المدن والقرى كأحد المشروعات القومية الكبرى/ كما لاحظ انتشار الصيدليات ومحلات الملابس الداخلية.. ورأى أن الجامعات ليست المكان الطبيعى والحقيقى لنيل الشهادات التعليمية.. وأن هناك قانون السوق له لغته الخاصة ومسمياته الغريبة، بدءاً من (كرنب زبادى.. واحلق له، وترى له.. وفى الهجايص..) وهذه لغة جديدة لطبقة جديدة هذه تجلياتها، وتعبر عن مكان ومجتمع معين، يحكم الآن كل شيء، بدءاً من قوانين السوق والجات والخصخصة وإنقاص حريات الشعوب، مع ظهور ظاهرة الخارتى والخارتية للقيام بخدمات السياح.. وهذا ليس بعيداً عن السياسة والاقتصاد والمنح والأبحاث وما إلى ذلك – كما أنه سمع عن دول تؤجر مفروشة.. كما لاحظ أن أساتذة الجامعات ليسوا// قريبى الشبه بمن تعلم على يديهم، وأن الموجود منهم إما مات أو متقوقع أو يرطن برطان العصر أو بكلمك عن موضوعات غريبة.. وإذا لم تصبح واحداً من هؤلاء فستصبح (جمال حمدان) إما معزولاً أو مكتئباً أو منعزلاً أو مهملاً، وكأنك تعيش فى مكان لا تعرفه ولا تعرف لغته.. وأنت أول قربان للطاعة سيقدمونك.. انتبه كذلك

أنه يرى كل هذا وهو غير نائم.. لاحظ أن أماكن كثيرة فى أطراف البـــلاد بمساحات كبيرة مأسور بها كميات من البشـــر الذاهليــن الذيــن يشــبهونه تماماً...//// كما أنه كلما راجـــع معلوماتـــه اكتشــف أن كــل المعــادلات والمعلومات بها قد اختلت تماماً.. نحن فى عصر خطط له ليكــون ســادته شواذ .. فلم نستطع لا أنا ولا أنت أن نفلت من هذا الكابوس وها أنا ذا أكتب فى نفس الموضوع وأنت تقرأ، والجريدة الموجودة أمامك الآن بـــها نفــس الموضوع، أى حصار ياربى وسط هذا المحفل؟ حاول أن يفهم..»

(الرواية ص٣٧، ٣٨، ٣٩، ٤٠)

هنا يتواجد ضمير الغائب مع ضميرى المتكلم (مفرداً وجمعاً) والمخـــاطب، خلال تأمل للذات لا نظير له فى الرواية مـــن حيــث اســتقصائه وعمقــه ومجاهرته، يضم ملاحظات وإدراكات وتبصرات واعترافـــات: (لاحــظ... لاحظ.. رأى... سمع.. لاحظ... انتبه... لاحظ... اكتشف... حاول...) تطال كل شيء فى الواقع (الشوارع، المنازل، المدن، القرى، السوق، المشــروعات القومية الكبرى، الصيدليات، الملابس الداخلية، التعليم والجامعـــات وأســاتذة الجامعات والمنح والأبحاث والشهادات العلمية، اللغة، الحرية، قانون الجــات ونظام الخصخصة، السياحة، السياسة والاقتصاد... إلخ)، ولكنها ليست مجرد نقل للواقع وتسجيل لمظاهره، بل صورة له كما تدركها الــذات المســرودة: (مكان ومجتمع معين)، تقدم عبر وساطة سارد خـــارجى يتظـــاهر بالحيـــاد والتباعد والتعالى، خاصة أن هذه الصورة (أو الواقع) لا تسمح إلا بوجـــود متطابق، متماثل، متوافق، منسجم معها، كل الكيانـــات أو الأفـــراد مندمـــج ومنصهر فيه، (غائب) داخله. وهذا ما ترفضه الذات الساردة، أن تذوب فـــى المشهد أو المحفل، أن تفقد خصوصيتها وتميزهـــا داخـــل وحـــدة أو كيـــان مفروض عليها وغير مقنع. وهنا يبرز صوت الذات، وتأخذ شكل الحضـــور

(متكلماً، مخاطباً)، حتى إن أدى بها حضورها إلى الإقصاء والإبعاد والمعاناة: (وإذا لم تصبح واحداً من هؤلاء، فستصبح.. معزولاً أو مكتئباً أو منعزلاً أو مهملاً، كأنك تعيش فى مكان لا تعرفه.. وأنت أول قربان للطاعة سيقدمونك.. نحن.. لم نستطع لا أنا ولا أنت أن نفلت من هذا الكابوس.. أى حصار ياربى وسط هذا المحفل..). إن الذات تحيا بالفعل حصاراً ــ وبالأحرى غياباً ــ داخل واقعها، ولكنها تأبى التغييب، وتصر أن تحفظ لنفسها الحق فى الحضور والفعل والمشاركة، ومن ثم الحق فى التميز والخصوصية بين آخرين تجمعها بهم علاقات تشابه واختلاف، أى يجمعهم انتماء أو هوية ما.

لقد حقق الآخر الأجنبى للذات ما لم يقم به أو يستطعه أو يُرِدْه الشبيه الذى جمعته بها وحدة بدت مصطنعة أو وهمية أو غير فعلية، تماماً كما لم يكن المطابق الذى اصطنعته الذات آخر لها ــ عوناً على ما تريده، من تحقيق لوجودها ومكانتها وهويتها الفردية، مهما اتخذ من أشكال. قام الآخر الأجنبى بنشر الأعمال وتسويقها والدعاية لها ولصاحبها، حتى استحق جائزة السلام، أو جائزة الحريات العالمية؛ قام بهذا بطريقته الخاصة، وعلى نحو أوقع الذات فى حيرة: (حيص بيص) وتساؤل لم يمنعاها من قبول الجائزة وتسلمها:

«... تسلمت الجائزة، وأدليت بعشرات الأحاديث التى تتكلم عن ظروف سجنى منددة بالعالم الثالث وعدم توافر أجواء الحرية للمبدعين من أبنائه، لم يكن عندى ذرة واحدة من الشك أن هناك ما يدعو إلى الحذر لكنك لا تعرف من أين، لكنك مبسوط من الاستمرار فى اللعبة، ومبسوط أنك أنت المتنور فى بلادك المتخلفة. وهنا يقف الإنسان فى موضع الحيرة.. هل نقف مكتوفى

الأيدى أمام وصف بلادنا بالتخلف والنقصان تجاه الحريات وحقوق الإنسان؟
ونندم أننا عرضناها إلى هذا الموقف، أم نسكت وتظل ضمائرنا تتعبنا؟
بلادى وإن جارت على عزيزة
فما العمل يا عزيزة؟
السكوت ليس هو الحل وأنا غير مبسوط؟!»

(الرواية ص١٠٢)

ومن خلال تكريس الآخر الأجنبى لعالمية الذات السردية، بعيداً عن أى انتماء قومى، فقد تحققت لها رغبتها فى أن تكون ذاتها، أو تتملكها، كما تريد، وكما ترشحه لها قدراتها وإمكانياتها، فتنال قدرها ومكانتها وحقوقها، وتمتلك حريتها فى القول والبوح. هذه الوضعية لم ترفضها الذات، بل قبلتها، **قبلت أن تطلب ذاتها عبر آخر معارض ومعاد لها، وفى تجاهل ــ ولو بدرجة ما ــ لهويتها القومية، قبلته حتى على مستوى الحلم** (حيث يقع النص السابق، والرواية بالكامل إلى قبيل نهايتها، ضمن متخيل حلمى للذات)، بما أن الحلم إفضاء من الذات بما هو خاص وحميمى، وتعبير مباشر «سافر» عن رغباتها، وإشباع لها[٣٣]. رأت الذات فى هذه الوضعية اعترافاً موضوعياً غير متحيز بقدرها الحقيقى وبتفردها: (أنت المتنور فى بلادك المتخلفة)، وبحقها فى الحرية فى القول والفعل: (أدليت بعشرات الأحاديث.. منددة بالعالم الثالث وعدم توافر أجواء الحرية للمبدعين من أبنائه)، ومن ثم كان هذا مصدر سعادتها وانبساطها: (.. مبسوط.. مبسوط..)، **حتى بما قد يتضمنه من تشهير بواقعها/ بلادها، تعيه الذات جيداً**، وتصر عليه، رغم **تيقنها بضرورة الحذر، وإن ادعت الجهل بدواعيه**: (لم يكن عندى ذرة واحدة من الشك أن هناك ما يدعو إلى الحذر لكنك لا تعرف من أين، لكنك مبسوط من الاستمرار فى اللعبة، ومبسوط أنك أنت المتنور..)، متذرعة ــ

وهى على حق - أن هذا التشهير ليس ادعاء، بل حقيقة واقعة لا يمكن إخفاؤها أو تجاهلها والسكوت عنها: (السكوت ليس هو الحل).

فى هذا السياق/ النموذج ــ كما فى سابقه ــ وعلى امتداد الرواية كلها - تسارع الذات إلى استحضار آخرها أو شبيهها، ليس فقط بوصفه مخاطباً أو مسروداً له، بل مسروداً أى موضوعاً للسرد والإدراك أيضاً. على أن هذا التصرف لا يعد انفصالاً من الذات عن موضوع السرد، وتنصلاً منه، فلا يزال ضمير المتكلم حاضراً متورطاً فى فعل السرد، متداخلاً مع ضمير المخاطب، ومتناوباً معه: (تسلمت، أوليت، سجنى، عندى ← لكنك، لا تعرف، لكنك، أنك أنت ← بلادى، علىّ، أنا)، فضلاً عما سبق إيضاحه من تماهيهما. تعمد الذات إلى آخر، تتظاهر من خلاله بتقديم المسرود من وجهتى نظر، مرة تحكى عن الـ «أنا»، واخرى تحكى عن الـ «أنت»، حتى وإن كانت أنت غير منفصلة عن أنا، ولا غريبة عنها، إلا أنهما على مستوى الظاهر يشغلان موقعين خطابيين مختلفين، ويوحيان بثنائية تتخفف بها الذات ــ قليلاً ــ من هيمنتها أو سلطتها السردية ومن مسؤوليتها تجاه المسرود، وتحتمى بها ــ وهى محتمية أساساً بالحلم ــ لما يتضمنه المسرود من تشهير وتنديد وانتقاد وسخرية يتقاسمها اثنان (أنا وأنت)، وليس أنا = السارد والمسرود وحده. وتواصل الذات احتماءها (أو ادعاء الاحتماء) بالآخر الشبيه بتسترها وراء أو داخل ضمير المتكلم الجمع الذى يشير إلى (أنا وأنت)، السارد والمسرود له الداخلى، مستوعباً معهما كل المسرود لهم المحتملين خارج المتخيل؛ وعبر صيغ استفهامية لا تسعى من روائها إلى جواب، بقدر ما تقر بمحتواها، وبما يخلقه من حيرة والتباس؛ كما تجعل من المسرود له/ لهم ساردين، ناطقين بهذه التساؤلات ومحتواها، متورطين فيها وفيما تحدثه من حيرة: (هل نقف مكتوفى الأيدى أمام وصف بلادنا

بالتخلف والنقصان تجاه الحريات وحقوق الإنسان، ونندم أننا عرضناها إلى هذا الموقف؟ أم نسكت وتظل ضمائرنا تتعبنا؟). هذه تساؤلات لا تخص الذات السردية وحدها، بل الجميع ــ داخل المتخيل السردى وخارجه ــ معنيون بها، وبالتالى فهى مطروحة عليهم جميعاً، ومن هنا كان الانصراف إلى صيغة الجمع، لكن الذات السردية ــ فى الحقيقة ــ لا تنتظر منهم أو من أحدهم جواباً، بل لا تكترث بما قد يكون هناك من جواب، فلن يكون ــ أبداً ــ أفضل مما اختارته: (أنت المتنور فى بلادك المتخلفة). فلم تر فى السكوت حلاً يرضيها: (السكوت ليس هو الحل. وأنا غير مبسوط) رداً على سؤال: (... أم هل نسكت وتظل ضمائرنا تتعبنا؟)، وعلى سؤال: (فما العمل...؟)، ولم يبق أمامها سوى اختيار البوح، وإن صاحبه ندم على التشهير والجهر بالسوء ــ رداً على سؤال: (هل نقف مكتوفى الأيدى أمام وصف بلادنا بالتخلف.. ونندم أننا عرضناها إلى هذا الموقف...؟). **إنها تساؤلات تطرحها الذات على الجميع، ليس طلباً للجواب، وخروجاً من الحيرة والتردد بين أمرين متقابلين (هل...أم...؟). بل التماساً وتبريراً لموقفها واختيارها، من خلال دفعها الجميع نحو الإقرار بما تتضمنه التساؤلات، والتصديق بها: (هل...؟)**، ممهدة لهذا بعبارة عامة تبدو بلا متلفظ، إذ تخلو من ضمير يحيل إلى مصدر القول/ التلفظ، ومن ثم فهى أكثر حيادية، وأكثر قدرة ــ بالتالى ــ على التبرير والتسويغ: (هنا يقف الإنسان فى موضع الحيرة). مثل هذا التبرير منح الذات جراءة فائقة ــ لا نظير لها فى غير المواضع التى تبدو بلا متلفظ ــ على المجاهرة باختيارها وبموقفها المندد والمنتقد لأوضاع الحريات وحقوق الإنسان فى بلادها وكل بلاد العالم الثالث؛ بل يصل الأمر بها (أى بالذات) إلى التهكم والسخرية، وإن جاء ذلك على نحو يوحى بوجود صوت آخر غيرها تصدر عنه السخرية، عندما يتبع عبارة الذات: (بلادى

وإن جارت على عزيزة) بسؤال استنكارى (تهكمى): (فما العمل يا عزيزة؟) يتلاعب بكلمة (عزيزة)، وينحرف بدلالتها من وصف للبلاد: (بلادى.. عزيزة) إلى مجرد اسم (علم) يمكن أن يكون خاليا من المعنى: (يا عزيزة!).

(٢)

يرتبط الوعى بالذات ـ فى الرواية ـ بالأخرية، أى بوجود آخر (مثيل، شبيه، أجنبى) يفتح الحوار معه المجال أمام الذات الساردة للكشف عن هويتها أو ذاتها، والارتداد إليها، والتطابق معها، هذا الحوار ـ بصوره المختلفة ـ برغم ما قد يتضمنه من أخبار سردية جديدة، إلا أنه لا يحمل للذات ـ وللمتلقى ـ أى جديد على صعيد وعيها بذاتها. إنه (أى الحوار) يسعى إلى تأكيد وجود الذات بمشاركتها الدائمة فى فعل التلفظ، وتأكيد هويتها المعلنة منذ الصفحات الأولى فى الرواية: (وتأملت الدعوة المرسلة إلىّ وأعدت قراءتها وتذكرت كيف لم يخطر على بالى أبدا أن يصل صوتى طوال هذه الأعوام إلى كل بقاع الأرض وأكون مسموعا، وهناك تقدير ما لدعوتى، وكنت أود أن تكون الاستجابة بانتشار الدعوة فى بلادى التى قابلتها بالعنف والسجن ـ الرواية ص٦، وهى الصفحة الثانية منها). **يسعى الحوار إلى تأكيد وجود الذات وهويتها من خلال خطابها أو تلفظها المباشر وهى تحاور نفسها (بوصفها آخر) أو تحاور الآخر الشبيه أو الأجنبى** ـ وهنا يعتمد البحث المعنى الواسع للحوار الذى لا يتقيد بالتبادل اللفظى بين شخصين أو عدة أشخاص ـ **أكثر من عنايته (أى الحوار) بإقامة علاقة "تخاطبية" بين الذات والآخر، يمكن أن تحدث تغييرا أو تعديلا فى الرؤى والمواقف، أو تقريبا بينها، أو يترتب عليها حدث ما، وكأن الحوار لا** ينهض على علاقة متبادلة أو اتصال أو تواصل. **فهو أقرب إلى التلفظ أو الخطاب المباشر الذى يحيل إلى المتكلم ذاته، هويته وقيمه، وخاصة السارد**

ـ منه إلى العلاقة التخاطبية المتبادلة. ملفوظ كل طرف (الذات أو الآخر) ورؤيته وموقفه لا يتأثر كثيرا بما قد يحمله ملفوظ الطرف الآخر من آراء وحقائق وإيضاحات:

ن١: «أنجبتنى أمى على شبكة الإنترنت المغربية فمهدوا لى الرعاية الكافية وأطلقونى بعد أن علمتنى اليهوديات هناك فى المغرب كل فنون نساء بنى صهيون، بطقوس المحفل الماسونى، وكان الهدف التالى أنت. ولأنك صاحب أكبر عداء لكل ما هو صهيونى فكان لزاما علينا أن نقدم لك خدمة ممتازة من عمل يدك فانطلقت على شبكات الانترنت أوزع مؤلفاتك وقام الفريق المنتظر الإشارة تغطيتها نقديا وإعلاميا، وكنا قد رتبنا مسألة القبض عليك، ومن عداتك السافر للصهيونية قالوا أنك تعرقل مسيرة السلام.

لهذا رتبنا أن يفعل عباس ما فعله بالوليمة، لندين روايتك (كائنات هشة لليل) حتى يكون هناك مبررا قويا لتلفيق قضية لك ولكل المثقفين الغير مدانين بعلاقات مشبوهة لتكون لهم ذلة حتى إذا ما أتى وقت التطبيع لا نجد معارضا، ولأنك تريد أن تكون شهيد صدقت، وأصبحت فى سجن القلعة وكانت الحملة التالية غير الحملة النقدية.

ترجمت كل أعمالك لكل لغات العالم، ومن حصيلة الترجمة تم عمل الجائزة المادية لك وللاحتفال. وأخذنا نصيبنا، وأنت أو وأنتم لا تعرفون شيئا، ثم تم ضخ حملة التشهير وحقوق الإنسان، وأصبح العالم يعرفك وينادى بإطلاق سراحك، فاستحققت جائزة السلام هذا العام، وها أنت تأخذها، فهنيئا لك/

قلت: صارت كالسم.. من مالى ولا يهنأ لى؟

هذا عمل لا يقوم به إنسان، هل خلت قلوبكم من الرحمة؟

لماذا إفساد كل ما هو جميل؟

......//......

-لا تضيع الوقت أمامنا عمل كثير، والآن لك ستة جولات فى أوربا، والشرق الأوسط، والأدنى، وتنام الآن لنناقش البرنامج.

-أخاف أن أسافر أثناء نومى ... و...

-ربما نلجأ إلى هذا فى بعض الحالات التى قد لا توافق عليها..

لما حاصرتها بالأسئلة حصار اليائس، قالت: أنت الجانى على نفسك، جهز نفسك، لقد أجلت هذا المشوار قدر طاقتى ولكنك تلح.

تحركت بنا السيارة فى طريقها...»

(الرواية ص٢٧، ٢٨، ٣٠)

ن٢ : «قلت له: أهلاً يا سيف.

قال: طبعاً سمعت الكلام، أنا مظلوم وهؤلاء مغرضون، وطبعاً إذا الواحد تعب من التعذيب فيقول أى كلام يريحهم ثم ينفيه فى النيابة.

قلت له: كان هذا فى أول القبض عليك لكن لماذا بعد ذلك عندما كنا نخرج من السجن للتحقيق كنت أفاجأ بأشياء لا يعرفها أحد إلا أنا وأنت.

....

قال: أنت تعرفنى لا يمكن أن أفعل ذلك هؤلاء هم الذين أبلغوا عنا حتى يظهرون أمام الممولين أنهم يعملون ونحن الذين قاموا بتجنيدهم ولا وطن ولا دياولو

....

قلت: أرجو أن أعود فلا أجدك.

....../

لم أندهش فقد رأيتهم ينهارون ويعترفون ويخوفون ويعملون مع البوليس...

قاومت كثيراً تحت سياط التعذيب وكنت أتذكر (قاومت الاستعمار فشردنى وطنى)...»

(الرواية ص٣٢، ٣٤)

ن٣: «... المسألة يا عزيزى اللورد عبارة عن تنسيق على الفساد بين أجهزة كثيرة فى الدولة، وقد كتبت مذكرة بهذا قدمتها للقضاء، وقد دخلت بالفعل تاريخ القضاء المصرى قلت فيها:

(إن دولاً كثيرة قد سبقتنا في الحضارة والتقدم انهارت بسبب الطابور الخامس، الذى استطاع أن ينسق للفساد بين أجهزة الدولة، فى الظاهر من أجل مكاسب مادية بسيطة مستغلاً حاجة الناس وضغط الدولة من أجل البناء، وفى الحقيقة من أجل تقويض وهدم الدولة...)/

-... معنى هذا أنك حريص على هذا الكيان (الدولة) وترى على الأقل أنه صالح للضرب على أيدى هذا الطابور الخامس، وأن هناك أمل من خلال وجهة نظرك (أفعالك ـ المذكرة) فى هذا الكيان (الدولة)؟

....../......

إذن هناك دولة وإذا حدثت تجاوزات فهى داخل دولة يمكن بالحوار والمتابعة تصحيح التجاوزات...

-لم يخب ظنى فيك... أنت منهم كم قبضت منهم حتى تراقبنى؟

-يا أخى أنا بالمستشفيات من أشهر، وكنت قبلها لمدة عامين فى الاعتقال فكيف سأراقبك؟

....

وتركنى وانصرف، فلم أغضب من كلامه، ولا من خمسة أعوام لم أره فيها، ولكن لعنت أبو مدرسه الذى علمه وحزبه الذى نظمه.»

(الرواية ص٤٧، ٤٨، ٥٢)

ن٤: «هل تصدق، وخاصة حتماً، سبحان الله حتماً للقوة.. لم يحدث إلا ما تريده القوة، وعشنا على أمل أن تلمع نقطة ضوء وسط المتاهة، ثم أدركنا أن الحلم فقط هو الذى يمكن فيه أن ننشد الأجمل والأفضل وصرنا ننتقى الأقل سوءاً...

هل كان بإمكاننا فعل شيء آخر؟

هل كان بإمكان الواحد منا أن يحمل سكينا؟

وكم سكينا تكفى؟/

إذن ليس غريبا أن تدان وأنت شريف ـــ المسائل نسبية .. كثـــيرون فهموا العصر. وما هو متاح فيه، ولكن ما هى حدود المتاح؟ مثـــلا عندمـــا تعرض عليك رشوة وأنت تحتاج الحسنة كيف يمكن التصـــرف؟ ترفـــض، طبعا ترفض، وبالليل تراجع نفسك وتقول لمرة واحدة، ولكن فـــى الصبـــاح عندما يتقدمون لك بالرشوة ترفض وتنتفض وتقدم الشكاوى فـــى البوليـــس فيتبرءون منك ويطالبونك برد الشرف، وتنقل من عملك، ويـــأتى غـــيرك، وتسير مصالحهم كما يريدون ويشترى الذى جاء مكانك بعد شـــهر واحـــد العربية والشقة التمليك وأنت تنقل للأرشيف، فهل ما فعلته صحيحا؟

-حتى ولو كان خطأ فأنا لا أستطيع فعل غيره.

قال لى: أنت ولد فقر.

قلت له: يا معالى الوزير يكفينى باكو معسل بخمسين قرش، وكـــوب قهوة صباحا، وكوب شاى بعد العصر، وسندوتشان فول وطعمية.

قال لى بعد أن قام واقفا: عد إلى بلدك.

-هل صرت من بلد غير هذا؟

وأى البلاد تشرد أبناءها؟

ولماذا بلا وطن أنا؟

صار معنى الوطن ملتبسا، ثم أى الأوطان يصلح لى، هـــل قـــامت قيامة العظماء، وصرنا نحن أبناء البطة السوداء؟ والمجاهرون بالخيانة هـــم نجوم الوقت؟»

(الرواية ص٥٥، ٥٦)

ن٥: «شبكات من الاتصالات وبرامج مكالمات وشكل انسيابى يعطيك إحساساً بعدم الأهمية. يبدو أننى أدمنت أن أكون مهماً، كل هذا يتم فى الوقت الذى تقوم فيه باختيار البدلة السوداء لك ورباط العنق الرفيع وتشرف على كل شيء، حتى العطر، لا داعى للعطر، ثم يكاد الحذر يقتلك وفى كل وقت جرس من الأجراس الضخمة المثبتة على مزلقان القطارات يدق ساعة مرور قطار الحذر بين أضلعك متجهاً إما إلى أعلى فتحس أن روحك ضائعة ودماغك سينفجر من الصداع الناتج من عدم الفهم، أو يتجه إلى أسفل فتحس أنك مهدر الشرف والعالم يعرف ولكن الكل مشغول بغيرك، فتصير كالميت فى يوم القيامة، شيء غريب كطلوع الروح يسيطر عليك، ليس هو القلق، ولا أنت وصلت إلى اللامبالاة كالتى تم فضحها ولم يعد عندها ما تبكى عليه، ولكنها قلقة من باب لزوم الشيء شيء كطين البرك رائحته نتنه وهو جثة تحتلك وتلبس جلدك ولكنك مستنيم تماماً لهذه الحالة، مهدر الشرف والكرامة أنت تعرف، ولكن المقاومة بعيدة عنك تماماً لا تكاد تلمحها، وتسأل نفسك ما الحكاية؟ لماذا الجرى وراء الجوائز ومنذ متى أهتم بالجوائز أنا الذى لم أمنح جائزة واحدة فى بلدى إلا جائزة حب الناس، بينما الجوائز تمنح للفئران والماعز واللصوص وكل شيء بالدور.»

(الرواية ص٦٢)

ن٦: "قال بحزن: هكذا ينتهى المثقف الثوى إلى التبرير، لكنى مستمر وسأنظم الجماهير وأدفعها بانتظام فى اتجاه الحرب الشعبية.

قلت له: ضد من؟/

قال: ضدك، وضد الدولة، والطابور الخامس، والمنهزمين، والمبررين.

قلت له: يمكن بالحوار والجدل الوصول إلى آليات لتطوير النظام بإحراجه ودفعه بانتظام للتنازل للشعب عن مكاسب فى الحياة والديمقراطية.

صرخ: يا رجل قوم روح، إذا الشعب يوما أراد الحياة يا عم الحـــاج، وللحرية الحمراء باب يا مولانا، ولكن تؤخذ الدنيا غلابا للغلابة.

قلت له: حتى لو سلمنا بصدق ما تقول فإن هذه الأشعار لــم تحــرر شبرا واحدا، قد تعطى أملا، ولكن الحياة الآن غيرها من سنوات.

قال: أنت لا تعرف شيئا عن الناس وكيف يتغيرون ...// ...

قال لى: اسمع سأقولها لك، وكنت قد أجلتها طويــلا، كــل المثقفيــن يتمنون أن يصبحوا من رجال الحكومة فإذا لم ترض الحكومة صاروا فـــى المعارضة من أجل الظهور أيضا، بدليـــل أن صـــاحبى اليســـارى العتيـــق إسماعيل رحمى مع أول بصيص ضوء طل من جهة الحكومة نام على سلم هيئة الكتاب وهات يا كتب، والباقين من النقاد وأساتذة الجامعات يضربـــون فى بعضهم أسافين غليظة من أجل مناصب الحكومة، والشـــعراء الصغـــار يبدلون قناعتهم الفكرية كل صباح حسب الذى يدفع.

قلت له بحدة: اسكت///

وضربت بيدى طاولة المقهى، فانتفضت واقفا فصحوت من النوم وأنا فى حالة من حالات فقدان الذات والحيرة...»

(الرواية ص١٧، ١٨، ١٩، ٢٠)

تقدم هذه النماذج أشكالا مختلفة لحوارات الذات الدائمة مـــع آخـــر يأخذ صورة الأجنبى عنها (امرأة يهودية/ صهيونية ــ نموذج١)، أو صـــورة الشبيه أو المواطن من أهل البلاد (نموذج ٢، ٣، ٤)، مشارا إليـــه بالاســـم (سيف ــ نموذج ٢)، أو بالوضعية (معالى الوزير ــ نموذج٤)؛ أو صـــورة الذات نفسها متخذة منها آخر تخاطبه وتحـــاوره (نمـــوذج ٤، ٥، ٦). هـــذه الحوارات تكشف هوية المتلفظ، وتعكـــس بعضـــا مـــن ملامحـــه الثقافيـــة والإيديولوجية والسوسيولوجية، خاصة فيما يتعلق بالذات الساردة التى تعـــد طرفا أساسيا فى كل حوار، والتى تملك امتياز تقديم الحوارات، بل وتشـــييد

العالم السردى وبنائه، ومن هنا فإن مجموع هذه الحوارات ـ بمحتواها وبنيتها ـ تجسد نسق القيم الذى تعمل الذات الساردة على تشخيصه، مقترحة نمطا خاصا من الوجود أو الهوية.

وتقدم الحوارات عبر توسط الذات الساردة ورعايتها، من خلال فعل القول بلفظه أو صيغته الصريحة (قال، قلت) غالبا، أو بغيرها (صرخ ـ نموذج٦) قليلا؛ والمجردة من إيضاحات الذات الساردة إلا نادرا (قال بحزن، قلت له بحدة ـ نموذج٦)؛ ومن خلال العلامات الخطية (الشرطة ـ، والنقطتين:)، مع فعل القول أو بدونه. تقدم الذات حواراتها على هذا النحو، بما فى ذلك حوارها (المتخيل) مع ذاتها (نموذج٦)، معلنة حيادا فى نقل منطوق الشخصية وحوارها، على الأقل بالنسبة للشخصيات الأخرى المتحاورة معها، فالذات وإن كانت ساردا وشخصية فى آن، فهى تحاول أن تبدو ـ فى سردها ونقلها منطوق الشخصيات وتقديمه ـ على درجة كبيرة من الحياد والموضوعية والأمانة، فلا تكاد تحمل عباراتها الممهدة أو المقدمة للقول introductory / tag clauses أى مظهر للتدخل من تفسير أو تعليق أو تقييم.. إلخ، فضلا عن نقل القول بطريقة الأسلوب أو الخطاب المباشر الأكثر محاكاة ودقة فى نقل أقوال الشخصية وفكرها، على نحو ما يمكن أن تكون قد نطقت بها، دونما تداخل أو اختلاط بقول السارد وفكره. **إن الذات الساردة تريد أن تضفى على سردها (الذاتى) كثيرا من الموضوعية، غير أن ذاتية السرد أو جوانيته تضعف من هذه المحاولة، وتهيئ طريقا لتغلغل الشخصانية personalization وتسللها إلى مختلف مظاهر السرد.**

تبدو الذات الساردة شديدة الحرص على عدم اختلاط ملفوظها بملفوظ الشخصيات الأخرى المتحاورة معها، فلا تعمد كثيرا إلى صور الخطاب غير المباشر التى يتداخل فيها صوت السارد مع صوت الشخصية؛ كما أنها أيضا

تمنح الشخصيات استقلالها وحريتها فى التعبير، فلا تجعلها تنطق بما تريده (أى الذات) وتعتقده. ومع ذلك تتجه الملفوظات جميعها إلى تأكيد مجموعة من القيم هى ذاتها قيم الذات الساردة (= الشخصية)، ليس بإعلان هذه القيم قيما سائدة ومتبناة، ولكن بوصفها (أى الملفوظات) تحمل شواهد ومبررات أو مسوغات تدفع بالذات — وبالجميع طبعا — رغما عنها نحو تبني هذه القيم بكل ما فيها من عجز وهوان وتشوه وضياع .. إلخ، فى ظل عجز الشخصيات المتحاورة إزاء بعضها البعض، يجسده يأس وانقطاع وعدم تواصل فيما بينها رغم مواصلة الحوار الذى لا يقود إلى شىء سوى تعميق الانفصال والتعارض، ولا ينتج سوى دلالة مونولوجية، حيث تكون العلاقة التخاطبية ".. موضوعا لنفى صراعى..."(٣٤). فكل متلفظ بملفوظه وقيمه يقف — على الدوام — فى مقابل الآخر، دلالة كل ملفوظ تتشكل دونما التفات أو اكتراث بالملفوظات الأخرى وما تحمله من دلالات، دلالة كل ملفوظ ترتد إلى ذات المتكلم وحده، ولا أثر — فى هذه الحالة — لتواصل (حوارى أو تخاطبى) حقيقى بين المتلفظين، ومن ثم تضعف المقاصد الإقناعية للمتحاورين، وتبدو محاولاتهم لإقناع بعضهم بعضا يائسة وغير ناجحة.

ففى نموذج (١) لا يأمل أى من المتحاورين (المرأة اليهودية/ الصهيونية، والذات الساردة) كثيراً فى إقناع الآخر، وفى إحداث أثر أو تغيير ما فى الرؤى والمواقف، ولا يتناسب رد الواحد أو قوله مع ما يحمله ملفوظ الآخر من مكاشفات أو تصريحات أو انتقادات. فالحوار — بكل ما يحمله من أخبار ووقائع الكثير منها لم يكن معروفاً — يبدو بالنسبة للمتحاورين بلا جدوى، تراه الذات الساردة عملاً يائسا منها: (حاصرتها بالأسئلة حصار اليائس)، وتراه المرأة الصهيونية مضيعة للوقت من جانب الذات الساردة: (لا

تضييع الوقت)، ومن ثم لا أمل لأحدهما فى إقناع الآخر واستمالته. **إنهما مدفوعان إلى حوار لا ينتظر منه الواحد سوى تبليغ الآخر مراده بصرف النظر عن رد فعله. الحوار ـ هنا ـ فعل كلام لا يعبأ بلازمه أو أثره، وما يكون له من أثر أو رد فعل يأتى باهتا ضعيفا.** فالمرأة الصهيونية لا تكترث لما توجهه الذات الساردة للصهيونية من انتقادات بالقسوة والتآمر والإفساد، فمثل هذه الانتقادات مجرد كلام مضيع للوقت، لن يثنيها عن تنفيذ مخططها. إنها مندفعة (بالذات) فى مسارها، برغم كل شيء، برغم الحوار والانتقادات: (لا تضيع الوقت، أمامنا عمل كثير.. لك ست جولات .. نناقش البرنامج .. جهز نفسك .. تحركت بنا السيارة فى طريقها)، فقط كان للانتقادات أثرها فى تنفيذ بعض ما خطط له فى غير حينه، والتعجيل والإسراع به: (لقد أجلت هذا المشوار قدر طاقتى، ولكنك تلح). كذلك فإن الذات الساردة ستبدو ـ فى النهاية ـ غير مكترثة كثيرا بتفاصيل المخطط الصهيونى تجاهها، الذى سيحقق لها رغبتها فى التقدير والشهرة والاعتراف، بحصولها على جائزة السلام العالمية، فلا تواجه الذات المخطط الصهوينى الرامى إلى حملها على التخلى عن عدائها السافر للصهيونية، من خلال تهيئة الظروف لترشيحها لجائزة السلام، والحصول عليها، والاحتفال بها، بنشر أعمالها الإبداعية عالميا عبر الوسائط المختلفة، وترجمتها إلى كل لغات العالم، وتغطيتها نقديا وإعلاميا، وتلفيق قضية لها بخصوص أحد الأعمال، وإدانتها، إلى أن يقبض عليها، وتدخل السجن، ثم العمل على الإفراج عنها، بإحداث ضجة عالمية حول حقوق الإنسان، فتكون المطالبة العالمية بإطلاق سراحها، واستحقاقها جائزة السلام؛ لا تواجه الذات هذا المخطط عند كشفه لها من قبل المرأة الصهيونية، ولا تقف دون تنفيذه، ولا تعمل على فضحه وتعريته، لما يقصد إليه من تذويب الذات العربية، والقضية أو الحق العربى، بالدعوة إلى

التطبيع. لا تفعل الذات شيئاً من هذا، ربما لتورطها وإدانتها فـــي القضيـــة المدبرة لها، أو يأساً من المواجهة مع الصهيونية العالمية بنفوذها وســـلطتها وهيمنتها، أو تعلقاً بما يحققه هذا المخطط من مكاسب شخصية لـــم يتحـــها الوطن. لم تواجه الذات هذا المخطط، بل واصلت ــ رغماً عنها أو باختيارها ــ التحرك مع صانعيه باتجاه غايته: (تحركت بنا السيارة فى طريقـــها...)، واكتفت بإدانات شفوية ــ على طريقة العرب فى القول، الزاخرة بالاســتنكار والشجب والتنديد: (هذا عمل لا يقوم به إنسان، هل خلت قلوبكم من الرحمة؟ لماذا إفساد كل ما هو جميل؟)، أو بالانسحاب بعيداً عن عالم الواقع: (أســـافر أثناء نومى). الذات ــ فى موقفها هذا ــ متعلقة بالغاية (أى الجائزة وما تعنيه من تقدير للذات)، أكثر من اهتمامها بوسيلة أو طريقة بلوغها والمهيئ لـــها. فهى ترى فى حصيلة ترجمة أعمالها، التى دفعت إليها الصهيونية ــ مالاً لها (أى للذات)، وإن كان لا يهنأ لها: (من مالى ولا يهنأ لى). المال مالها حتـــى لو جاء عن طريق الصهيونية. إن لبلوغ الغاية متعته وجماله، فقط شيء مـــا يفسد المتعة أو الجمال، دون أن يمحوهما، شيء يشبه الســـم، ولكنـــه ليـــس كذلك: (صارت كالسم).

وفى نموذج (٢) لا ينجح الحوار أيضاً ــ كما فى النموذج الســـابق ــ فى التقريب بين المتحاورين (الذات الساردة، الشـــبيه أو المواطـــن واســـمه «سيف»). «سيف» ينفى عن نفسه تهمة الخيانة، محتجـــاً بمعرفـــة الـــذات الساردة له، وأن هناك مغرضين هم الخائنون، وهم أيضاً من سعوا لإلصـــاق التهمة به؛ ومحتجاً أيضاً بأن التعذيب قد يؤدى إلى اعتراف غـــير حقيقـــى، سرعان ما يتم التراجع عنه أمام النيابة. هذه الحجج تقابلها الـــذات بحجـــج مضادة: (كنت أفاجأ بأشياء لا يعرفها أحد إلا أنا وأنت). ومع ذلـــك يســـتمر الجدال والسجال، حتى بعد انقطاع الحـــوار، أى يظـــل كـــل منـــهما علـــى

قناعته: «سيف» ينفى خيانته، والذات تؤكدها، غير أن الذات عندما تنسحب إلى ذاتها بعيدا عن الحوار، فإنها تلتمس للخيانة مبررا، فهى حال الكثيرين: (لم أندهش فقد رأيتهم ينهارون ويعترفون ويخونون ويعملون مع البوليس)، أولئك الذين لم يعنهم وطنهم على مواصلة المقاومة وتحمل التعذيب: (قاومت كثيرا تحت سياط التعذيب وكنت أتذكر (قاومت الاستعمار فشردنى وطنى)). صار الوطن طاردا لأهله، مشردا لهم، دافعا إلى خيانتهم له، أى لم يعد ـ فى النهاية ـ وطنا. هذا ما انتهت إليه الذات، وهى فى هذا لا تتفق مع قول الآخرين: (لا وطن ولا دياولو)، فهؤلاء أدركوا هذه الحقيقة منذ البداية، فكفوا أنفسهم عناء المقاومة، بعكس الذات الساردة: (قاومت كثيرا تحت سياط التعذيب). إن ما يبدو من اتفاق بين الذات الساردة والآخرين بخصوص تفكك مفهوم الوطن ـ ليس كذلك.

وفى نموذج (٣) تتظاهر الذات الساردة بإقامة حوار مع الآخر الشبيه / المواطن، استنادا إلى ما يمكن أن يقوم به الحوار (حول أمور عامة ـ كما فى هذا النموذج) من دور فى تحقيق المواطنة بين الأفراد، وفى تصحيح أية تجاوزات وفساد قد يصدر عن بعض أجهزة الدولة، ممن يسمون «الطابور الخامس»، يمكن أن يؤدى إلى تفكك كيان الدولة وانهياره. غير أن مثل هذا الحوار الإيجابى الفعال لا يتحقق، سواء بين الذات ومواطنها، أو بين المواطنين والدولة بأجهزتها وسلطاتها. الشبيه/ المواطن يصر على شيوع الفساد فى كل أجهزة الدولة، والتنسيق له فيما بينها، مستغلة حاجة الناس وسلطة الدولة، هذا الفساد وإن حقق بعض المكاسب المادية البسيطة، لكنه يعمل على تقويض الدولة وهدمها. يكشف الشبيه مخطط الفساد هذا، ويلجأ إلى القضاء (المصرى) بمذكرة توضيحية بهذا الشأن، ولكن على الأرجح ليس ثقة فى الدولة ككيان وقدرات، بدليل عدم الرد على ما تستنتجه الذات

الساردة من كلامه هو: (معنى هذا أنك حريص على هذا الكيان (الدولة) وترى على الأقل أنه صالح للضرب على أيدى هذا الطابور الخامس، وأن هناك أمل من خلال وجهة نظرك (أفعالك ــ المذكرة) فى هذا الكيان (الدولة)؟ .. إذن هناك دولة وإذا حدثت تجاوزات فهى داخل دولة يمكن بالحوار والمتابعة تصحيح التجاوزات)، بل تكون هذه الاستنتاجات سببا فى الشك فى الذات الساردة بتواطؤها مع أجهزة الدولة أو البوليس ضده، ومراقبتها له لصالح هذه الأجهزة. وكذلك فإن الذات الساردة ليست أكثر إيمانا بوجود هذا الكيان (الدولة)، وبإمكانية الحوار معه، رغم ادعاءاتها، ففى غياب الحرية والعدالة والحوار أمضت فى المعتقل عامين. **لا حوار ــ فى الحقيقة ــ بين الذات وشبيهها الذى أعلن منذ البداية مباعدة واضحة بينهما**، بمخاطبته لها: (عزيزى اللورد)، وانتهى الأمر بينهما باللعنات: (لعنت أبو مدرسه الذى علمه، وحزبه الذى نظمه). **كما أنه لا حوار بين الدولة ومواطنين لا يثقون فى وجودها.**

ويأتى نموذج (٤) ليؤكد من جديد الفشل فى إقامة علاقة حوارية يتواصل من خلالها طرفاها، ويتقاسمان معا المبادرة فى إنتاج المعنى/ الدلالة. فلا يبدو أى من طرفى المحاورة ــ حتى فى حالة تحاور الذات مع نفسها ــ مستعدا للاقتراب من وجهة نظر الآخر وقيمه، والتخلى ــ فى المقابل ــ عن بعض قناعاته التى لا تثبت أو تقوى عند معارضتها وانتقادها. غير أن الأمر لا يفسره فقط عدم الاستعداد، بل أيضا عدم القدرة على المواجهة أو المقاومة أو المواصلة، عدم القدرة على التغير والتحول. فالذات التى ترفض الرشوة، رغم ما يساورها بالليل من رغبة فى قبولها، ورغم ما تشكوه من عوز وحاجة ــ لا تستطيع ــ عبر الحوار ــ أن تحدد لمحاورها (أو لنفسها فى جزء من هذا النموذج) ما إذا كان ما فعلته صحيحا أم خطأ:

(ــ فهل ما فعلته صحيحا؛/ حتى لو كان خطأ فأنا لا أستطيع فعل غـــيره). إنها لا تستطيع أن تفعل سوى شيء محدد حتى ولو كان خطأ مـــن وجهــة النظر الأخرى، وهو ما قد يعنى أن الأمر لا يتعلــق بـــالضرورة بالتمســك بفضيلة الشرف فى حد ذاتها، وإنما يتعلق على الأرجح باختيار الذات الملازم لكل ما هو شريف، حتى وإن أدين أو خطيء أو جرم: (تدان وأنت شريف .. يتبرعون منك ويطالبونك برد الشرف، وتنقل من عملك.. تنقل للأرشـــيف .. لو كان خطأ فأنا لا أستطيع فعل غيره)؛ اختيـــار الـــذات المـــلازم للقناعـــة والصبر والرضا: (قال لى: أنت ولد فقر/ قلت له: يا معالى الوزير يكفينـــى باكو معسل بخمسين قرش وكوب قهوة صباحا، وكوب شاى بعـــد العصـــر وسندوتشان فول وطعمية). **مثل هذه الاختيارات لا تمتلك الذات القدرة علـــى الدفاع عنها والمحاورة أو المحاججة من أجلها طويلا (إذ سريعا ما ينقطـــع الحوار وترتد الذات إلى داخلها فى إحدى صور الخطاب المباشـــر)، حتـــى لتبدو (أى الاختيارات والمواقف) نتاج ضعف الذات وعـــدم قدرتـــها علـــى المقاومة والمواجهة مع عالم قانونه القوة**: (هل تصدق .. حتما للقوة، لـــم يحدث إلا ما تريده القوة). إنها تكتفى وتقنع بالأمل والحلم: (وعشــــنا علـــى أمل.. أدركنا أن الحلم فقط هو الذى يمكن فيه أن ننشد الأجمل والأفضـــــل)، كما ترضى بتساؤلات مستمرة، منقطعة عن أجوبتها غـــير طالبـــة لـــها ولا منتظرة: (هل كان بإمكاننا فعل شيء آخر؟ هل كان بإمكان الواحد منــــا أن يحمل سكينا؟ وكم سكيناِ تكفى؟ .. ما هى حدود المتاح؟ .. هل صرت من بلد غير هذا؟ وأى البلاد تشرد أبناءها؟ ولماذا بلا وطن أنـــــا؟... أى الأوطـــان يصلح لى؟ هل قامت قيامة العظماء، وصرنا نحن أبنـــاء البطـــة الســـوداء، والمجاهرون بالخيانة هم نجوم الوقت؟). إن الذات ــ بتساؤلاتها ــ لا تسعى إلى جواب، ولا تنتظره من أحد، حتى من ذاتها، وكأن التساؤلات مطروحـــة

على لا أحد، ومن ثم كثيرا ما **تقع معظم تساؤلاتها خارج نطاق الحوار أو المحاورة، حيث تنسحب الذات بعيدا عن الحوار، لتسجل تساؤلاتها عبر خطاب مونولوجي مباشر**: (هل كان بإمكاننا ..؟ هل كان..؟ كم سكينا..؟ ما هي..؟ هل صرت..؟ أي البلاد...؟ لماذا..؟ أي الأوطان...؟.) كثيرا ما يلتبس (أي الخطاب المونولوجي المباشر) بالحوار ويتداخل معه، لسرعة انتقال الذات إليه دونما فاصل، بل قد تأتي العلامات الخطية (كالشرطة) خادعة: (ــ هل صرت من بلد غير هذا؟..)، فتوهم أن الملفوظ جزء من الحوار: (قال لي بعد أن قام واقفا: عد إلى بلدك)، وهو (أي الملفوظ) ليس كذلك، فقد انقطع الحوار عند (بلدك)، واندفعت الذات في خطاب مونولوجي مباشر، تقرر من خلاله وضعا أو واقعا تبرر به اختيارها أو موقفها أو عدم قدرتها على المقاومة والمواجهة والتواصل؛ **تبرر به ضياع الوطن داخلها**: (هل صرت من بلد غير هذا؟ وأي البلاد تشرد أبناءها؟ ولماذا بلا وطن أنا؟ صار معنى الوطن ملتبسا.. أي الأوطان يصلح لي..؟).

ويقدم نموذج (٥) نمطا، كثيرا ما يتكرر داخل الرواية، من حوار الذات مع نفسها، حيث تتجه إليها بالخطاب، مستخدمة ضمير المخاطب، فيكون للذات ــ بذلك ــ تجليان أو نوعان من الحضور: الذات متكلمة والذات مخاطبة، وكثيرا ما تقف الذات المخاطبة مستمعة أو مستقبلة أو مرسلا إليها، لا تملك دورا في مبادرة التلفظ (والمعنى)، وإن كانت لا تعدم أبدا القدرة على التلفظ والحضور، ولكن ليس كشريك إيجابي في علاقة تخاطبية، فظهور صوت الذات مرة بالضمير: (يعطيك إحساسا بعدم الأهمية. يبدو أني أدمنت أن أكون مهما)، وأخرى بدونه: (تشرف على كل شيء حتى العطر [لا داعي للعطر]) ــ إنما يجسد مطلبا بمجرد الحضور تواجه به الذات إحساسا بالضعف أو بعدم الأهمية أو بالاهتمام غير المرضي. تتلقى ــ

الذات المخاطبة ــ إذن ــ بشيء من السلبية أو الاستكانة إفضاءات الذات المتكلمة ومكاشفاتها وتساؤلاتها، تتلقى حقيقتها، بما قد يحمله الخطاب ــ في هذه الحالة ــ من قسوة أو عنف أو فجاجة فيما يكشف عنه أو يعربه أو يفضحه، وهى (أى الذات الساردة) أكثر ما تكون فجاجة وعنفا عند مخاطبة ذاتها، مقارنة بمخاطباتها وحواراتها الأخرى (مع الشبيه/ المواطن، والأجنبى): (تحس أن روحك ضائعة ودماغك سينفجر من الصداع الناتج عن عدم الفهم .. تحس أنك مهدر الشرف .. تصير كالميت فى يوم القيامة .. لا أنت وصلت إلى اللامبالاة كالتى تم فضحها ولم يعد عندها ما تبكى عليه، ولكنها قلقة من باب لزوم الشيء شيء كطين البرك رائحته نتنه وهو جثة تحتلك وتلبس جلدك ولكنك مستتيم تماما لهذه الحالة، مهدر الشرف والكرامة أنت تعرف .. وتسأل نفسك: ما الحكاية؟ لماذا الجرى وراء الجوائز ومنذ متى أهتم بالجوائز..). تتلقى الذات أوصافا بالضياع والمهانة والوضاعة وعدم الفهم والعجز.. إلخ، يخفف من حدتها تقديم بعضها بواسطة الفعل (تحس) القابل للتفاوت والاختلاف، وبواسطة حرف التشبيه (الكاف) الذى يقارب بين الأشياء دون أن يصل بها إلى حال الالتصاق التام أو التوحد أو التماهى: (كالميت .. كالتى تم فضحها .. كطين البرك..)، ولا تبلغ الحدة أقصاها؛ **لأن الذات تدرك من مخاطبتها (أو من نفسها) ضعفا وعدم قدرة على التحمل والمقاومة**: (المقاومة بعيدة عنك تماما لا تكاد تلمحها).

وعندما تخاطب الذات ذاتها، فنادرا ما يتقاسمان أو يتبادلان فعل التلفظ، كما يظهر فى نموذج (٦)، حيث تتحاور الذات الساردة مع ذاتها، وتقوم هى بنقل هذا الحوار باستخدام عبارتى (قال/ صرخ:، قلت:)، بعدهما ملفوظان لذات واحدة فى الصيغة المباشرة، أحدهما يرتد إلى متلفظ متماه مع الذات الساردة (قلت:...)، والثانى لمتلفظ منقسم عن الأول وغير منفصل

عنه، ويرد (أى الملفوظ الثانى) عبر وساطة المتلفظ الأول/ الذات الساردة. هذان الملفوظان يجسدان وجودين أو موقفين متعارضين للذات على الدوام، ينتهى الحوار أو ينقطع: (قلت له بحدة: اسكت)، **ولا ينتهى التعارض أو الصراع**، وبدوامه تصل الذات إلى حالة من الحيرة تفقدها وعيها بوجودها: (فصحوت من النوم وأنا فى حالة من حالات فقدان الذات والحيرة)، **تقف الذات فى معارضة معلنة ومستمرة لذاتها**، ووقوع الحوار داخل حلم ــ حلم داخل حلم حيث تمثل الرواية إلى منتصف الصفحة قبل الأخيرة واقعة حلمية: (.. فانتفضت واقفا فصحوت من نومى) ــ يزيد من حدة المعارضة ومن جرأة فى المواجهة، من جانب تلك الذات التى ينقل عنها ملفوظها (قال: ...)، حيث تعلن مواصلتها العمل فى تنظيم الجماهير، وتشكيل وعيها، ودفعها باتجاه حرب شعبية ضد تسلط الدولة، والطابور الخامس، والمنهزمين، والمبررين أى المثقفين الثوريين الذين انتهى بهم الحال إلى تبرير ما هو قائم، ومن بينهم الذات نفسها؛ وضد المنتفعين أيضا من المثقفين والمبدعين، وذلك إيمانا من الذات بالقوة ودورها فى تحقيق إرادة الشعب ومطالبه بالحرية والديمقراطية. تأتى المواجهة (عبر الحلم) ــ بما فى ذلك المواجهة مع النفس ــ من جانب الذات التى ينقل عنها، بينما تميل الذات الساردة إلى تجنب المواجهة عن طريق الحوار ــ كما تعلن هى على مستوى القول: (قلت له: يمكن بالحوار والجدل الوصول إلى آليات لتطوير النظام وإحراجه ودفعه بانتظام للتنازل للشعب عن مكاسب فى الحرية والديمقراطية)، ولكنها ما إن تبدأ فى الحوار، وتستمر فيه، حتى تبادر إلى إنهائه بشىء من العنف والحدة: (قلت له بحدة: اسكت..)، غير قادرة على احتمال الحوار ومواصلته طويلا، بمصارحاته ومواجهاته، وهو ما لا تحتمله كثيرا الذات التى ينقل عنها، حتى فى مواجهتها الحلمية، فهى ــ فى حوارها / مواجهتها ــ، تعمد

إلى آليات تؤدى إلى تعطيله وعرقلته، وإلى إضعاف التواصل مع محاورها، مثل استخدام بعض العبارات استخداما عاميا يحمل بعدا تهكميا، كما يقيم مسافة بين المتحاورين: (يا رجل قوم روح .. يا عم الحاج .. يا مولانا).

(٣)

تطلب الذات الساردة ذاتها أو هويتها عبر الآخر وبواسطته، أياً كان هذا الآخر، حتى لو كان غريباً أو معارضاً أو معادياً، حتى ولو تجاهل ــ بدرجة ما ــ هويتها القومية، فهى لا تبدو دائماً أكثر أنساً بآخرها المماثل أو الشبيه، ولا تتمكن كثيراً من إخفاء اندفاعها فى بحثها عن ذاتها نحو الآخر الأجنبى. **إن الآخر بكل صوره يسكن وعى الذات، تصطنعه تخيلاً (من ذاتها) إن لم يتعين واقعاً. غير أن هذه الذات التى لا تطيق التطابق مع ذاتها، فإنها أيضاً لا تطيق الآخر مخالفاً أو معارضاً لها، غريباً أو منفصلاً عنها، لا تطيقه محاوراً لها، ففى الحوار صراع ومواجهة، وإنما تريد آخر محتفياً بها، معيناً لها على تحقيق وجودها ومكانتها**، ليس مماثلاً لها أو شبيهاً بها، وليس معارضاً أو مخالفاً لها كذلك، ومن ثم فهى لم تغتن بآخرها المماثل الذى اصطنعته من نفسها، حيث أعادها إلى ذاتها، إلى تطابقها مع ذاتها، ولم يكن عوناً لها على ما تريد، بينما اندفعت نحو الآخر الأجنبى الذى حقق لها مرادها.

على هذا النحو تريد الذات الآخر، تريده محتفياً بها، معيناً لها، لا معارضاً ولا محاوراً أو مجادلاً، ومن ثم يكون الفشل فى إقامة علاقة تواصلية تخاطبية حقيقية ومنفتحة، فلا تنشأ بينهما سوى **علاقة تواصلية شكلية ضيقة ومحددة برغبات الذات وشروطها، تعد مظهراً لسلطة الذات فى صياغة الآخر والعلاقة والمعنى والحقيقة. وليس الآخر المتحاور ــ فى هذه الحالة ــ شريكاً أو مساعداً حقيقياً فى إنتاج المعنى أو الحقيقة. إنه**

فقط مدعو إلى تبرير الحقيقة كما تراهـا الـذات، يكـاد تصطنعـه هـى وتستدعيه وتحاوره وتنطقه، فالذات هى المانحــة للمعنــى والحقيقــة، لا العلاقة (التخاطبية) مع الآخر، مما يجعل الحوار ــ فى الروايــة ــ مجـرد ادعاء، لا يملك القدرة على إقامة علاقة تواصليــة تخاطبيــة حقيقيــة بيــن المتحاورين، وعلى تحقيق المواطنة بينهما (فيما يتعلق بالشبيهين) حال الفشل فى المحافظة على الرابطة بينهما كمتحاورين، والعجز ــ بالتــالى ــ عـن إنجاز الحوار ومواصلته، يجسده انقطاع قسرى وشبه فجائى للحــوار، كمـا يجسده اليأس وفقدان الثقة وفقدان القدرة على المواجهة والتواصل. الحــوار مجرد ادعاء بالتعددية (تعددية الوعى والصوت) وبالتواصل، يخفــى وراءه خطاباً مونولوجياً وسلطوياً للذات، كما يخفى قصداً إلى الالتباس تنصلاً مـن المسئولية تجاه المسرود (على نحو ما ظهر أيضـاً فــى: التبـادل بيـن الضمائر، تقنية الحلم).

هوامش سلطة الذات وبناء العالم السردى

(١) David. Carr (1986), **Time, Narrative and History.** (Indian University Press, Bloomington-Indiana polis, 1991), p. 58.

(٢) ميشيل فوكو، **نظام الخطاب**. ترجمة: محمد سبيلا. (دار التنوير، بيروت، ط١. ١٩٨٤م)، ص٩.

(٣) باري هندسن، **خطابات السلطة، من هوبز إلى فوكو**. ترجمة: ميرفت ياقوت. (المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٥م)، ص ٢٦.

(٤) الزواوى بغورة، **مفهوم الخطاب فى فلسفة ميشيل فوكو**. (المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠م)، ص ٢٣٦، ٢٣٧، ومن الجدير بالذكر أن مفهوم السلطة يحتل مكانا جوهريا فى فكر « فوكو»، حيث تصدى للطرح الكلاسيكى للسلطة، وسعى نحو اقتراح بديل جديد يستند إلى أن السلطة ــ فى مظاهرها المختلفة ــ ليست ملكية أو تملكا أو امتيازا خاصا، ليست جوهرا متجسدا فى ذات أو نظام أو مؤسسة، ولكنها ممارسة، استراتيجية، علاقة قوى. إنها الاستراتيجيات، الآليات، الوسائل، الحيل التى بواسطتها تفعل القوى فعلها، أو هى نتاج مجموعة المواقع الاستراتيجية التى تشغلها الذات أو الطبقة.. إلخ. إن السلطة منتشرة، موزعة، مبعثرة، موجودة وحاضرة فى كل مكان، تتبلور فى أجهزة الدولة، القانون، الهيمنات الاجتماعية.. إلخ، لكنها ليست معادلة لكل هذا ولا مساوية له، كما أن هذه الكيانات ليست مصدرا للسلطة. إنها (أى السلطة) تنتج ذاتها فى كل لحظة، فى ظل وجود مجموعة من علاقات القوى، ضمن استراتيجيات محددة، علاقات محايثة للمجال الذى تمارس فيه، قد تكون منسجمة أو متناقضة. وحيثما توجد السلطة توجد المقاومة والنضال ضد إرادة الإخضاع أو الهيمنة.

انظر فيما سبق:

-الزواوى بغورة، مفهوم الخطاب. ص ص ٢١٧ ــ ٢٦٥، وبخاصة ص ص ٢٣١ ــ ٢٤٦.

-سالم يفوت، **سلطة المعرفة،** (دار الأمان، الربـــاط، ط١؛ ٢٠٠٥م)، ص ص ٧٥ ــ ٨٩.

(٥) سالم يفوت، سلطة المعرفة، ص ٩٤.

(٦) عبدالسلام بنعيد العالي، لعقلانية ساخرة. (دار توبقال للنشـــر، الـــدار البيضاء، ط١؛ ٢٠٠٤م)، ص٤٥.

(٧) الزواوى بغوره، مفهوم الخطاب، ص ٢٣٨. ويشير « بارى هنـدس» إلى أن السلطة ينسب إليها دور تشكيل الذات، فالذات تأخذ صورتـــها عبر عملية الإخضاع لسلطة مهيمنة أو مسيطرة، والذات المفكرة the thinking – Subject ليســت إلا النـــاتج الموضوعـــى، للســـلطة، فالسلطة تضعنا فى صورة « هويات ذاتية» علينا ألا نغادرهـــا كـــى يمكن إخضاعنا للمراقبة، وبالتالى للتبعية. (خطابـــات الســـلطة. ص ٢١، ٢٢).

(٨) يتحدث « فوكو » عن مقاومة سلطة التشكيل الذاتى، أى وضع الفـــرد فى إطار هوية ذاتية معينة من أجل إخضاعه، حيث إن معرفة الفـــرد لنفسه، والتى يشار إليها بالذاتية أو الهوية الذاتية، تجعله واقعيا تحـــت سيطرة ذلك التصور. (بارى هندس، خطابات السلطة، ص٢١).

(٩) Mary M. Talbot (1995), **Fictions at Work-Language and Social Practice in Fiction.** (Longman, London – New York, 1995), p. 30.

(١٠) صلاح والى شاعر وروائى، صدر له العديد من الأعمال: فمن أعماله الشعرية:

-**تحولات فى زمن السقوط** (١٩٧٨). الهيئة المصرية العامة للكتاب.

-**تداعيات العشق والغربة** (١٩٨٨). الهيئة المصرية العامة للكتاب.

-**من أين يأتى البحر** (١٩٩١). دار الغد.

-**الغواية** (١٩٩٢). دار سعاد الصباح.

-**الرؤيا والوطن** (١٩٩٥). هيئة قصور الثقافة.

-**تجليات حرف الصاد** (٢٠٠٤). الهيئة المصرية العامة للكتاب.

ومن أعماله الروائية:

-**نقيق الضفدع** (١٩٨٨). الهيئة المصرية العامة للكتاب.

-**ليلة عاشوراء** (١٩٩٢). دار الهلال.

-**عائشة الخياطة** (١٩٩٦). الهيئة المصرية العامة للكتاب.

-**كائنات هشة لليل** (٢٠٠٠). هيئة قصور الثقافة.

-**الرعية** (٢٠٠٢). اتحاد الكتاب.

-**فتنة الأسر** (٢٠٠٣). دار ميريت.

-**الجميل الأخير** (٢٠٠٤). دار البستان.

-**ذنوب جميلة** (٢٠٠٦). الهيئة المصرية العامة للكتاب.

وله مسرحية شعرية:

-**على باب كيسان – غيلان الدمشقى** (١٩٩١). الهيئة المصرية العامة للكتاب.

(١١) يورجن هابرماس، **المعرفة والمصلحة**. ترجمة: حسن صقر. (المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١؛ ٢٠٠٢م)، ص. ١٤٦.

(١٢) **صحيح البخارى**، حديث رقم ٢٢٣٢، موسوعة الحديث الشريف الكتب الستة على C. D، شركة صخر.

(١٣) شعيب حليفى، «النص الموازى للرواية – استراتيجية العنوان،» **مجلة الكرمل**. (مؤسسة بيسان للصحافة والنشر والتوزيع، بيروت، ع ٤٦، ١٩٩٢م)، ص. ٨٩.

(١٤) **القرآن الكريم**. البقرة: ٤٩، الأعراف:١٤١، إبراهيم: ٦.

(١٥) يرى «هيجل» بأن العبودية العاملة هى مصدر كل تقدم بشرى، ومنبع كل تطور تاريخى. فلما كان العبد غير راض عن وضعه، فإنه يبذل الجهود فى سبيل العمل على تغييره، وما نسميه باسم «التاريخ» هو فى الجانب الأكبر منه ثمرة لجهود العبيد الشاقة، ونتيجة لمساعيهم الطويلة للحصول على الحرية الحقيقية.

-انظر: زكريا ابراهيم، **هيجل أو المثالية المطلقة**.(مكتبة مصر، القاهرة،١٩٧٠م)، ص. ٢٢٣ وما بعدها.

(١٦) David Lodge, (1992), **The Art of Fiction,** (Pengiun Books, U. S. A. 1994), P. 5.

(١٧) هنرى لوفيفر، «الدولة والسلطة،» ترجمة: حسن أحجيج. **مجلة فكر ونقد**. (دار النشر المغربيـة، الـدار البيضـاء، س١، ع٢، أكتوبـر ١٩٩٧م)، ص. ١٤٠.

(١٨) بيير بورديو، **الرمز والسلطة**. ترجمة: عبدالسلام بنعبد العـالى. (دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٢؛ ١٩٩٠م)، ص. ٥٢.

(١٩) ميشيل فوكو، «تأويلية الذات،» ضمن كتاب: **دروس ميشيل فوكـو**. ترجمة: محمد ميلاد. (دار توبقـال للنشـر، الـدار البيضـاء، ط١؛ ١٩٩٤م)، ص. ٨٠.

(٢٠) رولان بارت، «السلطة واللغة،» ترجمة: عبدالسلام بنعبد العالى **مجلة فكر ونقد**. (دار النشر المغربية، الدار البيضاء، س١، ع ٦، فـبراير ١٩٩٩م)، ص.١٣٥.

(٢١) الكلام الآمر هو الكلام الذى يفرض نفسه علينا بغـض النظـر عـن درجة إقناعه الداخلى لنا. فهو كلام معطى، لغته خاصة، يشكل سـلطة ما، ويقتضى منا أن نعترف به دون السماح بالتصرف فيه أو تمثلــه باستعمال كلماتنا. فليس هناك استبدلات أو مغايرات أسـلوبية حـرة. فالمسافة بالنسبة له تظل ثابتة دائما، إذ تظل بنيته ثابتة. وهـو بذلـك يشمل الكلام الدينى، السياسى، الأخلاقـى، كـلام الآبـاء والأسـاتذة والكبار ـــ راجع فى ذلك: ميخائيل باختين، **الخطاب الروائى**. ترجمة: محمد برادة. (دار الفكر للدراسات والنشـر والتوزيـع، القـاهرة – باريس، ط١؛ ١٩٨٧م) ، ص. ١٠٨ وما بعدها.

(٢٢) الزواوى بغورة، **مفهوم الخطاب فى فلسفة ميشيل فوكو**. (المجلـس الاعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠م)، ص.٢٣٣.

(٢٣) Thomas Docherty (1983), **Reading (Absant) Character - Towards a Theory of Characterization in Fiction**. (Clarendon Press, Oxford, 1st , 1983), P. 110.

(٢٤) مارتن هيدجر، «مبدأ الهوية،» ترجمة: آمال أبـى سـليمان. **مجلـة العرب والفكر العالمى**. (مركز الإنماء القومى، بيروت، ع٤، خريـف

١٩٨٨م)، ص ٣٥.

(٢٥) عبدالسلام بنعبد العالى، **أسس الفكر الفلسفى المعاصر ـ مجاوزة الميتافيزيقيا.** (دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٢؛ ٢٠٠٠م)، ص٩٢، ٩٣.

(٢٦) راجع فيما تعرضت له الذاتية أو الكوجيتو أو فلسفة الذاتية التى تأسست مع «ديكارت» ـ من انتقادات وعمليات زعزعة وتقويض ومجاوزة:

-عبدالسلام بنعبد العالى، أسس الفكر الفلسفى. ص ١٠٧ ومابعدها.

-صبرى حافظ، «رقش الذات لا كتابتها: تحولات الاستراتيجيات النصية فى السيرة الذاتية،» **ألف ـ مجلة البلاغة المقارنة.** (الجامعة الأمريكية، القاهرة، مج٢٢، ٢٠٠٢م)، ص١٢- ١٨، وبخاصة ص ١٧، ١٨.

(٢٧) تذكر Anna De Fina أنه منذ ستينيات القرن العشرين تزايد التفكير فى دور التأثيرات الاجتماعية فى تشكيل الذاتية (وفى الهوية بطبيعة الحال)، وكيف أن الذاتية هى مجرد أثر للممارسات الاجتماعية والنشاطات الثقافية (فكر ما بعد البنيوية)؛ أو أن الذات هى نتاج للايديولوجيا، إذ يصبح الأفراد ذواتاً بفضل تجربتهم interpellation عبر الايديولوجيا (Althusser)؛ أو أن الممارسات الاجتماعية هى المسؤولة عن خلق ذوات اجتماعية خاصة (Foucault)؛ أو أن تصور الفرد لذاته (أى هويته) إنما يتعلق بمقولات اجتماعية، إذ ينبع من معرفته بعضويته فى جماعة (أو جماعات) اجتماعية مع ما لهذه العضوية من قيمة ودلالة وجدانية (Tajfel):

-Anna. De Fina (2003), **Identity in Narrative- A Study of Immigrant Discourse.** (John Benjamins Publishing Company, Amsterdam – Philadelphia, 1st, 2003), P. 15,16.

(٢٨) -Anna. De Fina (2003), Identity in Narrative, P.16

(٢٩) صبرى حافظ، «رقش الذات...، » ص١٥.

(٣٠) وليد الخشاب، «الإفلات من مؤسسات الهويـــة والثقافـــة ــ جـــورج شحادة مسافرا،» **مجلة ألف ــ البلاغة المقارنة**. (الجامعة الأمريكيـة، القاهرة، ع٢٠، ٢٠٠٠م)، ص٥٥.

(٣١) نورمان هولاند، «الوحدة، الهوية، النص، الذات،» ضمن كتاب: **نقـــد استجابة القارئ ــ من الشكلانية إلى مابعد البنيوية**. ترجمة: حســـن ناظم وعلى حاكم. (المجلس الأعلـــــى للثقافـــة، القـــاهرة، ١٩٩٩م)، ص ٢٣٦.

(٣٢) تزفيتان تودوروف، **الشعرية**. ترجمة: شكرى المبخوت ورجاء بـــــن سلامة. (دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٢؛ ١٩٩٠م)، ص٥٧.

(٣٣) انظر فى طبيعة الأحلام ووظائفها:

–سيجموند فرويد، **محاضرات تمهيدية فى التحليل النفسى**. ترجمـــــة: أحمد عزت راجح. (مكتبة الأنجلو المصريـــــة، القـــاهرة، ١٩٩٠م)، ص١٣٠ ومابعدها.

(٣٤) فرانسواز أرمينكو، **المقاربة التداولية**. ترجمة: سعيد علوش. (مركـــز الإنماء القومى، بيروت، د.ت)، ص٨٥.

المدائح النبوية فى الشعر العربى

المدائح النبوية في الشعر العربي

لقد جذبت شخصية الرسول ﷺ قلوب الناس وعقولهم – شعراء وغير شعراء، صوفية وغير صوفية–، وتنوعت أنظارهم وتباينت حسب عقيدة كل شخص ومذهبه وثقافته: فمنهم من تحدث عن حسنه وجماله ووقف عند حد خلقته، ومنهم من تحدث عن خصاله وشمائله، وتجاوز وصف الخلقة إلى وصف الخلق، ومنهم من نظر إليه كنبى صاحب دعوة، ومنهم من تصور له حقيقة قديمة أزلية وهى ما تعرف بالحقيقة المحمدية، وقد يجمع الواحد منهم فى رؤيته للرسول بين بعض هذه الأنظار والرؤى، وقد يقتصر على جانب واحد منها، وما دام هذا البحث يعنى بالشعر على وجه الخصوص عند طائفة بعينها، فسوف يقتصر الأمر على تبيان تصورها من خلال ما خلفته من نصوص شعرية تدور حول شخصية الرسول، ولكن قبل الولوج إلى ذلك يتحتم الوقوف قليلاً عند تصورات الشعراء السابقين على العصر المملوكى باعتبارها إرهاصات مهمة لشعر صوفية ذلك العصر فيما يتعلق بالمسألة المعنية بالدراسة هنا.

وقد كانت البداية فى تلك القصائد التى فرضها الشعراء فى حياته (عليه الصلاة والسلام) مدحاً فيه، وثناء عليه، ومن أقدم ما مُدح به قصيدة منسوبة لعمه "أبى طالب"[١]– ت ٣ ق هـ– وهى قصيدة "ينكر أهل العلم بالشعر أكثرها"[٢] كما يقول "ابن هشام"، ويؤكد هذا "ابن سلام" بقوله: "لقد زيد فيها وطولت، ولا أدرى أين منتهاها"[٣].

وأبيات تلك القصيدة، وكذلك أبيات "أناس بن زنيم"[٤]– ت ٩هـ– و"فروة ابن مسيك"[٥]–ت ١٥هـ– لا تحمل فى تضاعيفها سوى فضيلة واحدة عامة أو أكثر طالما امتُدح بها رجال كثيرون قبل النبى وبعده، وأما الأبيات المنسوبة "لعبد الله ابن الزبعرى"[٦]–ت هـ– فمشكوك فى صحتها.[٧]

وبالنسبة لقصيدة "الأعشى"[٨]- ت ١ ق هـ- التى يمدح فيها الرسول، فقد كانت بمثابة محاولة من الشاعر أراد بها التقرب من نبى الإسلام، ولم يكن فيها صادق النية فى مدحه للرسول وآية ذلك أنه انصرف حين صرفته قريش، ولو كان صادقاً ما تحول[٩]، فمدحه لم يكن إلا محاولة كسائر محاولات الشعراء الذين يتكسبون بالمديح.

وكذلك كانت قصيدة "بانت سعاد" "لكعب بن زهير"[١٠] -ت ٢٦هـ-، فهى قصيدة من قصائد المديح التى يمُتدح بها الرجال العظام المسيطرون، تغلب عليها عاطفتا الخوف والرجاء فى المقاطع الخاصة بالعلاقة بين الشاعر والرسول، وتؤكد هذا الرأى الظروف التى واكبت إنشاء القصيدة[١١]، "ففى ظل الإحساس المضطرم الذى اختلط فيه الإيقان بالهلاك (لوعيد الرسول له) بالرجاء فى النجاة تولدت القصيدة"[١٢]، فتوجه إلى المدينة وأنشدها للنبى، طالباً منه الصفح ومبايعاً له على الإسلام، "فكعب" كان مشغولاً بالمصير الذى ينتظره خاصة بعد رفض قبيلته أن تجيره، فأحس بأن الأرض قد ضاقت عليه بما رحبت، وفى تلك اللحظات من حياته نفذ نور الإيمان إلى قلبه، فأعلن تسليم أمره لله (عز وجل) وأن لا شىء ينجيه من قدره. أما ما ورد فى القصيدة من مديح للنبى، فيدور حول معان مألوفة فى شعر المديح، والإسلامى منها قليل، وفى الوقت نفسه متوقع بعد أن صار "كعب" مسلماً، "ولقد لقيت هذه القصيدة عناية لم تحظ بمثلها قصيدة فى تاريخ التراث العربى، وعدت من أنفس المدائح النبوية وأعلاها مقاماً، فاتجه إليها العلماء بالشروح المختلفة التى تتناولها من جهات متباينة نحوية ولغوية وبلاغية وصرفية وغير ذلك، كما اتجه إليها الشعراء من أصحاب الاتجاه الصوفى خاصة، فأحاطوها بضروب من النشاط الشعرى، كالمعارضات (وغيرها)، ولا يكاد يخلو ديوان من دواوين الشعر الصوفى من الإشارة إلى قصيدة

"كعب" بوجه ما"[١٣] ولعل العناية بها والقداسة لها[١٤] ترجعـان فـى المقـام الأول إلى إعجاب الرسول بها. هذا الإعجاب الذى يمكن تفسيره فى ضـوء الفكرة الجوهرية المبثوثة فى القصيدة والتى تتمثل فى إيمان الشاعر بـالقدر وأمله فى العفو بعد توبته وإسلامه، ذلك دون التعسـف فـى تـأويل هـذا الإعجاب، وتأويل ما فى القصيدة تأويلاً رمزياً على طريقة الصوفية.[١٥]

أما "كعب بن مالك الأنصارى"- ت ٥١هـ-، وإن كان قـد اسـتخدم معانى وألفاظاً إسلامية جديدة فى مدحه للرسول. فإنه كان يركز على القيـم التقليدية التى كان يدور فى فلكها فن المديح - آنذاك - بل وأكثر من هذا لـم يستطع أن يتخيل الرسول خارج قبيلته[١٦]، وأنه أصبـح فـرداً لا يخضـع للتأثيرات الجماعية القبلية السائدة فى ذلك الوقت.

أما بالنسبة "لحسان بن ثابت" - ت ٤٠هـ-، فقد كان "شعره تسـجيلاً لحياة الرسول وغزواته وقد اعتمد عليه شراح السيرة فى تفسير ما غمـض من تاريخ هذه الفترة"[١٧]، ويُعد "أكثر شعراء الإسلام ورسوله الكريم، عـاش يناضل عنه (فى صدق وإخلاص) أعداءه من قريـش واليـهود ومشـركى العرب رامياً لهم بسهام مصمية"[١٨].

"وقد مدح "حسان" الرسول (ورثاه) بمعان كثيرة منها الجاهلى القديـم، ومنها الإسلامى المستحدث، وقد اتخذ مدحه للرسول صفة الفخر بالمسـلمين جميعاً وخاصة الأنصار ... والمعانى الجاهلية التى مدح "حسان" بها الرسول هى القيم التى يجلها العرب ويحترمونها كما استمر الإسلام يجلها ويحترمـها مثل الدفاع عن الجار والذمار والكرم والشجاعة ونجدة الضعيـف واحـترام العهود، وكلها معان رددها "حسان" فى شـعره الإسـلامى، (أمـا المعـانى الإسلامية فى مدحه للنبى فأولها) هذا الدين الجديد"[١٩] بمبادئه وقيمه السـلمية التى جاء يدعو الناس إليها، وهى معان مستوحاة من القرآن، ومـن أقـوال

الرسول وأفعاله وإقراراته، وثانيها: الحب العميق للنبى ولما يعدو إليه، والاستعداد التام للتضحية والفداء وفاءً لعرض النبى من خصومه الألداء، وثالثها: الإعجاب بما عليه من مكارم الخلق ومحاسن الخلقة.

وتتوزع هذه المعانى جميعها فى اثنين وعشرين موضعاً من ديوانه تضمها سبعة وثمانون بيتاً من الشعر[٢٠]، ولاشك أن هذا القدر يعد ضئيلاً فى مدح الرسول ورثائه من شاعر "كحسان" عاش على أيام النبى ملازماً له، مصاحباً إياه خاصة إذا علم أن "حسان" كان يعيد ويكرر ما يصف به الرسول من صفات وشمائل، كما نجدر الإشارة إلى أن "حسان" لم يوف هذه المعانى حقها الذى تستحقه ولم يتفنن فى إبرازها كما ينبغى، بل مسها مساً خفيفاً فكانت إشاراته سريعة خاطفة، ليس فيها ما يكشف عن الشخصية المحمدية، أو يبين جوانب عظمتها وتفردها إلا القليل.

ولعل هذا يعود إلى أن "حسان" كان يحس بالعجز أمام شخصية عظيمة مثل الرسول أثنى عليه الله (تبارك وتعالى) فى كتابه العزيز، أو قد يعود إلى هبوط شعره فنياً لعجزه عن الاهتداء إلى أسلوب فنى جديد يلائم المرحلة الحضارية الجديدة، وهذا واضح كل الوضوح فى شعره الذى يدور حول الموضوعات الإسلامية إذ يخف أسلوبه ويفقد رصانته وتماسكه، ويصبح أقرب إلى نظم المعانى منه إلى التصوير الشعرى[٢١]، وهذا لا يقلل أبداً من الروح الدينى لديه، أو من الصدق والإخلاص فى مدائحه ومراثيه، فهى تتسم بذلك كله، ولكنها من حيث الصياغة الفنية تفتقد الكثير، وتتسم بالسطحية واللين إلى درجة تصل أحياناً حد الركاكة[٢٢].

ومع هذا، فقد ترك "حسان" أثراً فيمن جاء بعده من الشعراء وخاصة الصوفية منهم سواء من حيث المشاعر الصادقة التى غلفت حبه العميق للنبى والمبثوثة فى مدائحه ومراثيه له (عليه الصلاة والسلام)، أو من حيث

استخدامه ألفاظاً وعبارات ستشيع فيما بعد فى شعر المديح النبوى بل ويصير بعضها اصطلاحياً عند الصوفية، وذلك مثل: "رسول الرحمة الهادى" و"خبر البرية" و"خير من وطئ الحصى" و"المهتدى" و"بكر آمنة المبارك" و"النور المبارك" و"يارب فاجمعنا معاً ونبينا فى جنة الفردوس" و"صلى الإله ومن يطيف بعرشه والطيبون على المبارك أحمد" و"نبى الهدى والبر" و"كضياء البدر صورته" و"سيد الناس" و"مثل الهلال" و"العرش محمود وهذا محمد" و"يلوح كما لاح الصقيل المهند" و"طيبة" و"معهد" و"منير" و"منبر الهادى" و"إمام" و"عفو عن الزلات" و"الطريقة" و"مع المصطفى أرجو باك جواره" و"جبينه مثل مصباح الدجى"(٢٣).

هكذا نشأ فى المديح النبوى، وقد اقتفى آثار رواده الأول الكثير من الشعراء والكتاب والخطباء، بل والمفسرون والمحدثون والقصاصون الوعاظ، فكانوا جميعاً يذكرون النبى بالثناء والتقدير والحب.

ويتطور هذا الفن، ويمتزج المدح للنبى والحب له بمدح آل البيت والحب لهم والعطف عليهم والشفقة لهم، ويتولد فى نفوس الكثيرين شعور عميق هو مزيج من الحب والحزن معاً نشأ من حرمان "علىّ" من الخلافة، ثم قتله، ثم قتل ابنه "الحسين" من بعده، واضطهاد الأمويين لآل البيت، ثم غدر العباسيين بهم، وتضييق الخناق عليهم، وتعذيبهم لكل أنصارهم.

كل هذه الكوارث المتلاحقة جيلاً بعد جيل هزت القلوب وحركت المشاعر تجاههم بالود والحب، وتمكن ذلك من قلوب محبيهم، فصار كأنه ركن من أركان الدين لأنهم اعتقدوا أن حب آل البيت مظهر من مظاهر حبهم لله تعالى ولنبيه (عليه الصلاة والسلام)، وتوجد نصوص شعرية ونثرية كثيرة تعبر عن هذا وتوضحه، وتدل على الجمع بين مدح الرسول ومدح آل البيت، منها ما ورد فى شعر كل من: "أبى الأسود الدالى"(٢٤)-ت٩٩هـ-،

"عبدالله السهمى"[٢٥]–ت١٠٧هـ– "ابن الأحمر الأزدى"[٢٦]– ت ١٠٩هـ–، و"حرب بن المنذر"[٢٧]– ت ١١٢هـ–، و"الكميت ابن زيد"[٢٨]–ت ١٢٦هـ–، و"إبراهيم بن هرمة"[٢٩]–ت ١٥٠هـ–، و"السيد الحميرى"[٣٠]– ت١٧٣هـ–، و"منصور النمرى"[٣١]–ت ٢٣٥هـ–، و"دعبل الخزاعى"[٣٢]– ت ٣٤٦هـ– و"الشريف الرضى"[٣٣] – ت٤٠٦هـ–، و"مهيار الديلمى"[٣٤] – ت ٤٢٨هـ–.

بيد أن ما جاء فى شعر هؤلاء الشعراء من مدح للنبى، أو "ذكر لبعض نعوته أو شيء من صفاته لم يكن مقصوداً بذاته، وإنما جاء ذكره عرضاً، وبقصد تفضيل الممدوح من الهاشميين بانتسابه إلى سيد المرسلين على غيره من الخلفاء أو الأئمة عباسيين كانوا أو أمويين"[٣٥].

فالجمع بين مدح آل البيت ومدح النبى كان لأسباب سياسية وإن اصطبغت بالصبغة الدينية شعوراً، أو هدفاً، "وأغلب الظن أن هذه الطريقة كانت مما سن الشيعة فى مختلف الأمصار الإسلامية، وسنرى كيف يعود المادحون، فيفردون النبى ﷺ بالثناء حين يسلمون من النزعات الحزبية"[٣٦].

فمع اقتراب منتصف القرن السابع الهجرى "يصبح مدح الرسول وتمجيده والتوسل به إلى الله غرضاً قائماً بذاته لا يشاركه القصيدة شيء سواه"[٣٧].

وقد ساعدت مجموعة من العوامل على نضج هذا النوع من المديح وازدهاره منها: "اضطراب الحياة السياسية فى معظم الأحيان بسبب النزاع بين السلاطين والأمراء، وسوء الحياة الاجتماعية فى مختلف مظاهرها، وتدهور الأوضاع الاقتصادية لأسباب كثيرة، وجثوم الخطر على البلاد من قبل الأعداء الطامعين فى الشرق (والذى تمثل فى) الحروب الصليبية والتترية".[٣٨]

وقبل هذا كله انتشار التصوف، وشيوع العاطفة الدينية بوجه عام كنتيجة لشدة إقبال الناس على الدين فهو ملجؤهم وملاذهم في مثل ظروفهم تلك، جميع هذه العوامل أدت إلى كثرة المدائح لصاحب هذا الدين الذي يلجأون إليه، يتشفعون به، ليدفعوا عن أنفسهم ما حل بهم، وأخذ الأدباء والشعراء منهم خاصة يعبرون عن ذلك في قصائدهم ومقطوعاتهم، كما أخذوا يدافعون عن نبي هذا الدين الذي يهاجمه الأعداء، "فنظموا ما لا يُحصى من القصائد محرضين على الجهاد، واتخذوا من مديح المصطفى ﷺ أداة لهذا التحريض، وبسطوه ليناقشوا الصليبيين واليهود في ديانتهما وما دخل عليهما من فساد وتحريف، وأطالوا في وصف نضاله هو وأصحابه ضد الشرك وطواغيته كي يشعلوا الحماسة في قلوب المسلمين لجهاد أعداء الدين الحنيف، كما أطالوا في بيان سيرته العطرة... وكأنما أرادوا أن يتخذوا من شخصيته الطاهرة ألوية يحارب المسلمون من ورائها"(٣٩).

ويدوي المديح النبوي في مختلف الأمصار الإسلامية، ويجري على ألسنة الكثير من الشعراء وخاصة الصوفية منهم "بحيث لا يقع الباحث على ديوان من دواوين الشعر المنسوبة إلى (هذه الفترة وما تلاها) حتى يجد في أوله قصيدة في مدح رسول الله (صلوات الله وسلامه عليه)"(٤٠)، بل قلما يجد المرء شاعراً لم يشارك في هذا اللون من المديح.

ولقد كان للصوفية اليد الطولى في مدح النبي والثناء عليه والحب له، ويمكن القول إنهم أحبوه حباً ملك على الأكثرية منهم قلوبهم وعقولهم، وتعلقوا به تعلقاً شديداً ووجدوا في ذلك سعادتهم الغامرة؛ إذ هو نبي الإسلام، وصورته المثلى، ومثله الرائع الذي لا يلحقه أي مثل إلا أن يتمسك بنوره ويقبس من ضيائه: مثل رفعه القرآن الكريم شعاراً نصب عين كل مسلم، لا ليستمد منه تعاليم الإسلام التشريعية والتهذيبية فحسب، بل أيضاً ليستمد منه

سوارده الروحية الخالصة التى تصله بربه، وقد جعلهم ذلك يتتبعون كل ما قاله الرسول أو فعله أو أقره أو اتصف به من خلال وشيم، ليترسموا شخصه العظيم فى حياته وليصدعوا عن كل ما جاء به من أوامر ونواه شرعية، وليحتذوه فى حياتهم، وليتخذوا منه القدوة المثالية، ولينهلوا من معين حياته الروحية ما يعينهم على سلوك طريقهم الروحى.

والرسول عند الصوفية له طبيعتان: طبيعة بشرية وهى هيئته التى ظهر بها للناس فى زمنه كمبلغ للرسالة، وطبيعة روحية وهى التى أفاضت على الوجود بنورها القديم الأزلى، وفاض كل شيء منها، وهى ما تُعرف بالحقيقة المحمدية، والذين دانوا منهم بهذه النظرية تركوا نتاجاً شعرياً ونثرياً حولها كما سيتضح بيانه فيما بعد.

أما الذين نظروا إلى النبى محمد من حيث طبيعته البشرية فإنهم – إلى قرب منتصف القرن السابع الهجرى – لم يخلفوا شعراً حولها، وإنما جاءت أقوالهم نثراً يحمل فى طياته أسمى آيات الحب للنبى والثناء عليه، والتغنى بفضائله وصفاته وشمائله ومعجزاته.

وتجدر الإشارة إلى أن "لا يجب أن يغيب عن أذهاننا التصوف وما له من الأثر الفعال فى نشوء النبويات"(٤١) وتطورها إبّان تلك الفترة وما تلاها من فترات، بل إن الشعراء غير الصوفيين المادحين للرسول كانوا متأثرين بالتصوف وطرقه ورجاله، وخاصة بعد أن عمت موجة التصوف المجتمع كله، "وانتشرت طرقه انتشاراً عريضاً، وتغلغلت فى أوساط الشعب والخاصة على السواء"(٤٢)، فقد شغل الناس به على اختلاف طبقاتهم وبيئاتهم وأجناسهم، "فالفقير والغنى، والحاكم والمحكوم، والعالم والجاهل، والسنى والشيعى، والمتفلسفون، كل أولئك قد تصوفوا، إما تصوفاً نظرياً، أو تصوفاً عملياً"(٤٣)، أو تشبهوا بالصوفية لهدف أو لغرض ما.

ومن أوائل الذين مدحوا الرسول من صوفية العصر المملوكى "شــرف الدين محمد البوصيرى"(٤٤) – ت ٦٩٥هــ- وهذا الشاعر يعد أكبر الشـعراء إبداعاً وإجادة فى هذا الباب، فقد ترك ديواناً شعرياً استغرقت المدائح النبويـة أكثره حيث بلغ مجموع أبياتها منه ما يربو على ألف وستمائة بيت اشـتملت على وصف الرسول خُلقاً وخلقاً قبل البعثة وبعدها، وعلى الحديث عن مولده ونشأته، وعن بعثته وغزواته، وعن أصحابه وجنده، وعن نبوته ومعجزاتـه وعن أمته وشفاعته لها، وعن معجزته الكبرى الخالدة: القرآن الكريم، وعـن التوسل به والمناجاة معه الصلاة عليه.

وهذه هى المضامين الكبرى للمدائح النبوية-آنـذاك- ولكـن تتعـدد تفاصيلها، وتتنوع جزئياتها، وتختلف طرق تناولها ما بين شاعر وآخر حسب مذهبه الدينى، أو اتجاهه الفكرى، بل وتتنوع عند الشاعر الواحد نفسه حسب تطوره الزمنى والفنى.

وهذا هو ما حدث تماماً بالنسبة "للبوصيرى"، فهو كصوفى معتدل طبع مدائحه بالطابع الصوفى القريب من مذهب أهل السنة، والبعيد عن التـأثيرات الشيعية والفلسفية وغيرها والتى تخالف مذهبه السنى، وهو كشاعر تصقلـه التجارب مع مرور الزمن، لوحظ نضجه الذهنى والوجدانى فى تلك المدائـح، فأعاد صياغة الكثير من معانيها مرة بعد مرة، ولكنه كان يصوغها فى كـل مرة صياغة جميلة ويضعها فى ثوب جديد، فتبدو للقارئ وكأنه لا عهد لـه بها من قبل.

وقد وقع الاختيار على قصيدة المسماة "الكواكب الدرية فى مدح خـير البرية" والمكناة "بالبردة" أو "البرأة" لتكون نموذجاً للاستشهاد والدراسة هنـا، وذلك أكثر من سبب: الأول: أنها من أخريات مدائحة النبوية إن لـم تكـن الأخيرة منها إذ أبدعها فى أخريات سنى حياته وبعد عودته من رحلة الحـج،

والسبب الثانى: وهو مترتب على الأول ونتيجة له، ويتمثل فى كونها إحدى نماذج الشعر فى العصر المملوكى، والسبب الثالث: فهو للأهمية القصوى التى حظيت بها هذه القصيدة فى الأوساط الصوفية وغير الصوفية على السواء، أما السبب الرابع: فيتمثل فى اشتمالها على معظم المضامين الخاصة بالمدائح النبوية عند الشاعر نفسه وعند غيره من الشعراء اللاحقين له.

وهذه القصيدة مائة واثنان وستون بيتا يتصدرها النسيب، ويليه التحذير من هوى النفس، ثم ذكر مجموعة من فضائل الرسول والثناء عليه، ثم الكلام عن مولده وما صاحبه من آيات، ثم الكلام عن معجزاته، ويخص معجزتى القرآن الكريم والإسراء والمعراج، ثم الكلام عن جهاد النبى وأصحابه فى سبيل الدعوة، وأخيراً الاستغفار والتوسل والمناجاة والصلاة على النبى.

وقد تباينت الآراء حول النسيب الذى افتتحت به القصيدة، فمن قائل إن السبب يعود إلى حرص الشاعر على متابعة القدماء فى افتتاح قصائدهم به(٤٥) فى حين يرى علماء آخرون أن النسيب فى القصيدة موجه للنبى(٤٦) (عليه الصلاة والسلام)، ولكن يبدو أن الأمر خلاف ذلك، فلم يكن من عادة "البوصيرى" أن يفتتح مدائحه النبوية بهذا المطلع، ولم يشذ عن هذه القاعدة إلا فى البردة، فلعل هناك سببا آخر دفعه إلى ذلك، كما أن الأبيات لا تشير إلى أن النسيب يمكن أن يكون موجها للنبى، فهى تتضمن كلاماً عن لوعات الوجد وتباريح العشق، وهيمان القلب الذى لا يفيق، ودمع العين الذى لا يتوقف، وسريان طيف المحبوبن وما يستتبعه من لذات مختلطة بالآلام، ولوم العاذل له فى هواه العذرى، ورد الشاعر على هذا العذل، وصم أذنه عن سماع النصيحة، بل وغض بصره عن الشيب الذى بدأ يسرى فى رأسه، وهو أخلص ناصح لأنه أبلغ دليل على أن العمر أوشك أن ينقضى. كل هذه المعانى لا يمكن أن يكون موجهة للنبى، وإنما الأرجح أن تكون بمثابة نصح

من الشاعر للمجبين أن يتحولوا من حبهم الفانى الذى يتمثل فى ذلك النــوع من الحب الذى يتجهون به نحو محبوبات بعينهن، يتجرعون فيه الألم إلــى جانب اللذة، ويعانون الكثير من تباريحه وتقلباته ثم انقضاء العمر فى اللــهو واللعب إلى حب باق هو أعظم وأسمى حينما يتجه المحبــون نحــو النبــى، والدليل على ذلك أنه انتقل من النسيب إلى وجوب استماع نصــح النــاصح، وأن الشيب دافع إلى العمل بالنصح لولا أن النفس أمارة بالسوء، ومن هنـــا وجد الشاعر مجالاً للتحذير من هوى النفس، والجد فى كبح جماحها، فــالخير كل الخير فى كسر شهوتها، وصرف هواها، يقول:

إنىّ اتهّمْتُ نصيحَ الشيبِ فــى عــذلٍ ... والشيبُ أبعدُ فى نُصــحٍ عــنِ التُّــهَمِ
فإنَّ أمـــارتَى بالســوءِ مــا اتعَّظَــتْ ... من جهلَــها بنذيــر الشــيبِ والــهرمِ
من لى بـــردٍّ جمــاحٍ مــن غوايتِــها ... كمــا يُــرَدُّ جمــاحُ الخيــلِ بــاللجم
فلا ترم بالمعـــاصى كســرَ شــهوتِها ... إنَّ الطعــامَ يقــوِّى شــهوةَ النَّـــهِمِ
والنَفسُ كالطفلِ ان تهملْهُ شــبَّ علَــى ... حــبِّ الرضــاعِ وإنْ تفطمــهُ ينفطــمِ
فاصرفْ هواهَــا وحــاذِرْ أن توليَــهُ ... إن الهوىَ ما تَولــى يُصْنِم أو يَصِــم

ويستمر الشاعر فى الكلام عن وجوب مراقبة النفس ومجاهدتها عـــن هواها وشهوتها، واتهامها كما يتهم الشيطان الخبيث حتى يبرأ الإنسان مـــن كل دنس وغنى عن البيان أن هذه كلها معان صوفية، وتُعد أصولاً فى بدايــة الطريق الروحى لأى سالك، يقول البوصيرى:

وراعِها وهى فــى الأعمــالِ ســائمةٌ ... وإنْ هى استحلتِ المرعى فــلا تُسِــمِ
كــم حسَّــنتْ لــذةً للمــرءِ قاتلــــةً ... من حيثُ لم يدرِ أنَّ السُمَّ فــى الدسَــمِ
واخشَ الدسائسَ من جوعٍ ومن شِــبَعٍ ... فــربَّ مخمصــةٍ شــرٌّ مــنَ التُخَــمِ
واستفرغِ الدَّمعَ من عينٍ قــد امتــلأتْ ... مــن المحــارمِ والــزمْ حَميَّــةَ النَّــدَمِ
وخالفِ النَّفْسَ والشــيطانَ واعصــهِمَا ... وإنْ هُمَــا محضَّــاكَ النُصــحَ فاتَّــهِمِ

ولا تُطِعْ منــهمَا خصمــاً ولا حكمــاً فأنتَ تعرفُ كَيد الخصْــم والحَكَــم(٤٨)

وكما انتقل الشاعر انتقالاً مستقيماً من النسيب إلى وجـوب الاعتبـار بالشيب والانتصاح به، والكلام عن طبيعة النفس وضرورة مجاهدتها، انتقـل كذلك انتقالاً طبيعياً إلى مدح الرسول، ذلك أنه اتهم نفسه بأنه ينصح غـيره، ولكنه لا ينتصح ويأمر بالخير ولا يأتمر به، ويترك النوافل ولا يتزود بـها، وفى هذا كله ظلم لسنة الرسول الذى أوضح أنه من الذنوب أن يأمر الإنسـان غيره بالمعروف ولا يفعله هو، كما أن ترك النوافل التى هى تتمة للتقصـير الذى قد يحدث فى أداء الفروض ونقصان ثوابها يعنى عدم الاقتداء بالرسـول الذى أدام قيام الليل حتى تورمت قدماه تهجداً وعبادة وشكراً لربه، وقد غفـر له ما تقدم من ذنبه وما تأخر.

استـغفرُ اللهَ مـنْ قـولٍ بـلا عَمَـلٍ لقـد نسـيتُ بـهِ نسـلاً لـذى عُقُـمِ

أمرتُكَ الخيرَ لكنْ مـا ائتمـرتُ بِـهِ وما استقمتُ فما قولـي لَـكَ استَقِمِ

ولا تـزودتُ قبـلَ المـوتِ نافلـةً ولم أصلِّ سوى فـرضٍ ولـمْ أصُـمِ

ظلمتُ سنَّةَ مـنْ أحيَـا الظَّـلاَمَ إلَـىَ أن اشتكتْ قدماءُ الضُرَّ مـن وَرَمِ(٤٩)

وهذا البيت الأخير تخلص للشروع فى المقصود، وهو مـدح النبـى (عليه الصلاة والسلام)، ولم يشرع فيه إلا بعد الوعظ والاستغفار والندم، فلما كان قد أخبر عن نفسه ما أخبر من كثرة التفريط حكم بأنه ظلم سنة الرسول؛ لأنه جار فيها ووضعها فى غير موضعها الذى تستحقه من حيث التمسك بها، والعمل بمقتضاها، ففى هذا البيت مزيد من التقريع لنفسه فكأنه يقول لها: مـا بالك فى هذا التقصير وعدم الاقتداء بالنبى فى كثرة عبادته، وغلبة طاعتـه، ولهذا اختار هذه الصفة من بين صفاته.

ويتبع "البوصيرى" هذه الصفة بأخرى، وهى إيثـار النبـى للجـوع، وزهده فى الدنيا بأسرها، فقد كان يشد أحشاءه من السغب، ولم يكن ذلك فقراً

من المال، إذ راودته جبال الذهب فاستعصم، وأعرض عنها إعراضاً شديداً، علماً منه بأن ما عند الله خير وأبقى، وقد أكدت ضرورته زهده فيها، لأن الإعراض عن الشيء وقلة الرغبة فيه مع شدة الحاجة إليه دليل قاطع على الزهد فيه، يقول الشاعر:

وشدَّ من سغب أحشاءَه وطوىَ ... تحتَ الحجارة كَشْحاً مُترَفَ الأَدَمِ
وراودتْه الجبالُ الشُّمُّ من ذَهَبٍ ... عن نفسه فأراها أيمَّا شَمَمِ
وأكدَتْ زهدَه فيها ضرورتُهُ ... إن الضرورةَ لا تعدُو على العِصَمِ[٥٠]

و"البوصيرى" إذ يشير إلى تهجد الرسول فى عبادته، وزهده فى الدنيا وترفعه عنها، إنما يؤكد أصلين مهمين من أصول الطريق عند الصوفية الذين يتعلقون بالرسول تعلقاً شديداً، ويتخذونه مثلهم الأعلى فى كل ما يصدر عنه.

ويستمر الشاعر فى إظهار إعجابه الذى لا حد له بالرسول، فيذكر أنه أشرف أهل الدنيا والآخرة سواء كانوا من الإنس أو من الجن، ومن العرب أو من العجم، إنه نبينا الآمر الناهى عن الله تعالى، ولا أحد أصدق منه (عليه الصلاة والسلام) فى الأمر والنهى؛ لأنه مبلغ عن ربه، ولذا فهو أصدق الناس فى الخبر، وهو الحبيب المرجو للشفاعة يوم القيامة، والداعى إلى سبيل الله، فالمجيبون له، والمستمسكون بما دعا إليه مستمسكون بحبل غير منفصم.

محمدٌ سيدُ الكونينِ والثقلَـ ... ـينِ والفريقينِ من عُرْبٍ ومن عَجَمِ
نبيُّنَا الآمرُ الناهِيَ فلا أحَدٌ ... أبَرَّ فى قولِ "لا" منه ولا "نعمِ"
هو الحبيبُ الذي تُرْجَى شفاعتُه ... لكلِّ هولٍ مِنَ الأهوالِ مقتحِمِ
دعا إلى الله فالمستمسكونَ بهِ ... مستمسكونَ بحبلٍ غيرِ منفصِمِ[٥١]

ولما كان الرسول سيد أهل الدنيا والآخرة، فقد اجتمع فيه ما تفرق فيهم من حسن الخلق والخُلق، ولا يساويه أحد منهم حتى الأنبيــاء، وليس هــذا تنقيصاً من شأنهم، فالأنبياء متصوفون بالحسن فى الخلقة والخلق، والرســول محمد متصف بالأحسن فيهما، وهم لم يقاربوه فى علمه وكرمـــه، ولا فــى غيرهما؛ لأنهم أتوا من ذلك، وبقيت بقية، فأوتى هو بما تفرق فيهم، وبالبقيــة الباقية، فكأنهم آخذون بعضاً من بحر علمه، وبعضاً من ديم كرمه، وثــابتون عنده (عليه الصلاة والسلام) فى العلم والحكم عند الحد لهم مــن ذلــك فــلا يتجاوزونه، وأما هو ﷺ فلم يزل يترقى بعد ذلك، فنهاية مراتبهم فى العلـــم والحكم بداية ما أوتيه الرسول منهما، فوقوفهم لديه كوقوف ذى الغاية عنــد بداية غيره، يقول البوصيرى:

فاقَ النبيين فـــى خَلْــقٍ وفــى خُلُــقٍ ولــم يُدانُــوه فــى عِلْــمٍ ولا كَــرَمِ
وكلُّــهم مــن رســولِ اللهِ ملتَمِـــسٌ غَرْفاً من البَحْرِ أو رَشْفاً مــن الدِّيَــمِ
وواقفــونَ لَدَيْـــهِ عنـــدَ حدِّهـــمُ من نُقْطةِ العِلْمِ أَوْ مِنْ شَكلة الحكَــمِ[٥٢]

وجدير بالذكر أن "أثر العصر الذى كان يعيش فيه الشاعر واضح جلى فى هذا المدح الحريص على وضع الرسول فوق طبقة الرسل أجمعيـــن"[٥٣] "ولا يذهب بنا الظن أننا ننكر ذلك، أو نحاول إنكاره فهذه قضية تثبت عقــلاً واستنباطاً حتى وإن لم يقررها نص من كتاب أو سنة...، وما أظن إلحــاح الشعراء عليها فى ذلك العصر إلا ثمرة من ثمار الجدل الدينى (الناتج عــن الحروب) والذى كان يموج به المجتمع – آنذاك– ولم تكن المدائح النبوية إلا تأكيداً لهذه القضية وإلحاحاً عليها"[٥٤].

ويواصل "البوصيرى" حديثه فيؤكد أن الرسول قد فاق الناس جميعــاً، لأن صفاته الباطنية والظاهرية قد كملت وتمت، إذ خلقه الله فى أتــم خلقــة وأكمل خلق، ثم اختاره حبيباً فالرسول إذن منزه عن شريك فى محاسنه سواء

من حيث صورته أو من حيث معناه، فجوهر الحسن فيه غير منقسم، وهذا لا يوهم أحداً من شمول الرسول لصفات الألوهية، فالشاعر لا يعتقد فيه ولا غيره من المسلمين ما يعتقده النصارى فى عيسى من الألوهية، فمحمد (عليه الصلاة والسلام) بشر يُمدح بما شاء المرء أن يمتدحه به بشرط مراعاة الحكمة فى ذلك، وألا يؤتى بما لا يليق به. فإذا روعى هذان الشرطان سُمح للمادح أن ينسب للنبى ما شاء من الصفات بما يدل على علو الشرف وعظم القدر، فإن فضل الرسول ليس له حد فيفصح عنه أى ناطق بلسان، وعجز الألسنة عن التعبير فى إحصاء فضائل الرسول وشمائله نتيجة لعجز العقول عن إدراك حقيقته ومعناه، فأى إنسان غير عاجز لا يستطيع أن يبصر ذلك سواء فى حالة القرب أو فى حالة البعد، لأن الرسول كالشمس لا يحاط بكنهه وحقيقته فى الحالتين. إذن فلا يدرك أحد فى الدنيا حقيقته، ولا حتى أولئك الذين يرونه فى نومهم، لأنهم يرونه بحسب طاقة كل واحد منهم، وليس بحسب حقيقته هو، إذ لا يستطيع ذلك أحد كائناً من كان. يقول "البوصيرى":

فهو الذى تم معناهُ وصورتُه ... ثم اصطفاهُ حبيباً بارئُ النسم

منزهٌ عن شريكٍ فى محاسنِه ... فجوهرُ الحسنِ فيهِ غيرُ منقسِمِ

دعْ ما ادَّعتْهُ النصارى فى نبيهمُ ... واحكمْ بما شئتَ مدحاً فيه واحتكمِ

وانسُبْ إلى ذاتِه ما شئتَ من شرفٍ ... وانسُبْ إلى قدرِه ما شئتَ من عِظَمِ

فإن فضلَ رسولِ اللهِ ليسَ لَهُ ... حدٌّ فيعربُ عنهُ ناطقٌ بفَمِ

أعيَا الورَى فهمُ معناه فليس يُرى ... فى القُرْبِ والبعدِ فيهِ غيرُ منفحمِ

كالشمس تظهرُ للعينينِ من بُعدٍ ... صغيرةً وتكِلُّ الطرفَ من أَمَمِ

وكيفَ يدركُ فى الدُّنيا حقيقتَه ... قومٌ نيامٌ تسلَّوا عنهُ بالحلمِ(٥٥)

وهذا البيت الأخير رد مفحم على ما أشاعه الناس بكثرة – إبّان عصر الشاعر وما تلاه – من رؤية الرسول والتحدث معه فى نومهم، ووصفهم ذلك

فى يقظتهم، وعلى الرغم من أن فهم حقيقة الرسول ومعناه أعيا الــورى إلا أنه قد وجب عليهم أن يعلموا أن الرسول بشر لا إله ولا ملك، وأنــه خــير مخلوقات الله كلهم، وما أحسن صورته التى زادها خلقه حسناً، فاشتمل علــى الحسن جميعه، وكان كالزهر والبدر من حيث الخلقة، وكالبحر والدهر مــن حيث الخلق، يقول "البوصيرى":

فمبلــغُ العلــمِ فيـــهِ أنــــه بَشَــرٌ   وأنــهُ خــــيرُ خلـــق اللهِ كلـــهمِ
أكِــرمْ بخَلــقِ نبــيٍ زانَــه خُلـــق   بالحُســنِ مشــتملٌ بالبشــر متســـم
كالزّهرِ فى ترفٍ والبدرِ فــى شـرَفٍ   والبحرِ فى كرمٍ والدَّهرِ فى هِمَـــمِ(٥٦)

وينتقل الشاعر بعد ذلك ليتحدث عن مولد النبى وما صاحبه من آيـات، فقد أظهرت وكشفت عن خلوص عنصره بما لا ينبغى فى النسب، فيا طيــب المفتتح والمختتم منه!، وحدثت يوم مولده من هذه الآيات ما تدل على كونــها دلائل قاطعة على علو شأنه، وعظم مقامه، منها ما حدث للفرس من نــزول البؤس والنقم بأرضهم، إذ تصدع إيوان كسرى وصاحبه تشتيت لهم وتفــرق لكلمتهم، وخمدت النار التى كانوا يعبدونها وتوقفت مياه نهر الفـــرات عــن الجريان، وغاصت بحيرة "ساوة" وعاد واردوها عطشى مغتاظين، وصار ما بالنار التى خمدت تلك الليلة كأنه الماء فى بلله، وما بالماء – حينئذ- كأنـــه النار فى ضرم، فكأن ما بالنار وما بالماء انتقل للآخر من الحزن الذى عـــم بأرض فارس

أبــانَ مولــدُه عــن طيــبِ عنصــرِه   يــا طيــبَ مبتــدأٍ منـــه ومُختَتَـــمِ
يــوم تفَــرَّس فيــه الفــرسُ أنـــهُمُ   قد أُنـــذِروا بحلــولِ البــؤسِ والنِّقَــمِ
وباتَ إيوان كسْــرىَ وهــو منصــدعٌ   كشملِ أصحابِ كســرىُ غــيرَ ملتئــمِ
والنارُ خــــامدةُ الأنفــاسِ مــن أسَــفٍ   عليهِ والنهرُ ساهِى العينِ مـــن سَــدمِ
وساء ســـاوةَ أنْ غــاضَتْ بحيرتُــهَا   وردُّ واردُهــا بــالغيظِ حيــنَ ظَمِــى

كأنَّ بالنـــارِ مـــا بِالمَـاءِ مِـنْ بَلَـلِ حُزْناً وبالماءِ ما بالنَّارِ مِنْ ضَـــرَمِ[٥٧]

وقد هتفت الجن المؤمنة يوم مولده، إذ بدت أنوار الملائكـــة ساطعة احتفالاً بقدومه، لكن الكفار عموا عن رؤية المعنى فى تلك الأنوار، وصمـــوا عن سماع الكلم فى ذاك الهتف، فجحدوا نبوته، وقد علموا حقيقة الأمر مـــن كهانهم بأنه ولد رسول سيأتى بدين يذهب بدينهم، ولم يعتبروا بما أبصـــروه من تساقط الشهب من السماء، وتساقط أصنامهم على الأرض، ولم يكن لـــهم بذلك عهد، ولم تزل الشهب تنقض على الشياطين واحداً تلو الآخر فيما بيـــن السماء والأرض فيعودون خاسرين منهزمين كأصحاب الفيل الذين تســاقطت عليهم حجارة سجيل، وككفار العرب الذين رماهم الرســـول بـــالحصى فـــى غزواته معهم، يقول "البوصيرى":

والجـنُّ تـهتفُ والأنـوارُ سـاطعةٌ والحقُّ يظهرُ من معنـىً ومـن كَلِـمِ
عمُوا وصمُّوا فـإعلانُ البشـائرِ لَـمْ تُسْـمَعْ وبارقـةُ الإنـذارِ لَـمْ تُشَـمِ
مِنْ بعدِ مـا أخـبَرَ الأقـوامَ كاهنُـهُمْ بـأنَّ دينَـهمُ المعـوَّجَ لـهم يَقُـمِ
وبَعْدَ مَا عايَنُوا فى الأفقِ مـن شُـهبٍ منقضةً وفْقَ ما فى الأرضِ مِنْ صَنَمِ
حتَّى غَدا عن طريقِ الوحـيِ منـهزمٌ مـن الشـياطينِ يقفُـو إثْـرَ منـهزِمِ
كأنَّـهم هربـاً أبطـالُ أبرَهَـةٍ أو عسكرٌ بالحَصَى من راحتَيْهِ رمُـيِ[٥٨]

وإن هذا الحصى الذى رماه الرسول ونبذه فى وجوه الكفار سبح فـــى راحتيه قبل نبذه له كنبذ يونس (عليه السلام) من بطن الحوت بعد تسبيحه لله تعالى، فكلاهما معجزة، وكان حديث الشاعر عن تسبيح الحصى فـــى كفـــى النبى بداية للحديث عن معجزاته، فمنها كذلك: مجئ الأشجار خاضعة إليـــه عند دعوته لها، وسير الغمامة فى أى مكان سار فيه لتقيه حر الشمس عنـــد الهجير، وانشقاق القمر له الذى شابه انشقاق قلبه، وحـــوم الحمـــام ونسـج العنكبوت على الغار، وعمى الكفار عن رؤيته (عليه الصلاة والسلام)، وعن

أبى بكر فى هجرتهما إلى "يثرب"، ومنها كذلك كثيرة إبراء راحته الشـــريفة للمرضى، وشفائها لعقد الجنون، وهطول الأمطار بغزارة فى السنة الشـــهباء فكان الماء فى البطاح كسيب من البحر أو كسيل من السد

نبـذا بــهِ بعــدَ تسـبيح ببطنـــــهِمَا   نبــذَ المسـبِّحِ مــن أحشــاءِ مُلتقِـــم
جــاءتْ لدعوتـــهِ الأشــجارُ ســـاجدةً   تمشي إليــهِ علــى ســاقٍ بــلا قــدَمِ
مثــل الغمامــةِ أنَّــى ســارَ ســائرةً   تقيــهِ حــرَّ وطيــسٍ للــهجيرِ حَمِــى
أقسـمتُ بــالقمرِ المنشــقِّ إنَّ لَــــهُ   مِــنْ قلبِــه نســبةً مــبرورةَ القَســـم
وما حوىَ الغارُ من خيرٍ ومـــنْ كـــرمٍ   وكلُّ طرفٍ من الكُفَّـــارِ عنْـــه عمَـــيِ
فالصدقُ فى الغارِ والصديقُ لم يَرِمـــا   وهمْ يقولـــونَ مـــا بالغـــارِ مِـــنْ أرمِ
ظنُّوا الحمامَ وظنُّوا العنكبــوتَ علـــىَ   خيرِ البريـــةِ لـــم تنسُـــجْ ولـــم تَحُـــمِ
كم ابـــرأتْ وصبـــاً بـــاللمسِ راحتـــهُ   وأطلقـــتْ أربـــا مـــن ربقـــةِ اللمَـــمِ
وأحيـــتِ الســـنةَ الشـــهباءَ دعوتُـــــه   حتَّى حكتْ غرةً فى الأعصـــرِ الدُّهُـــمِ
بعارضٍ جادَ أو خلـــتِ البطـــاحَ بـــها   سيبٌ من اليمِ أو سيلٌ مـــن العَـــرِمِ(٥٩)

وتجدر الإشارة إلى أن تركيز "البوصيرى" على إبـــراز مثـل هــذه المعجزات المادية للرسول "إنما كان صدى من أصداء الجدل الدينى السائد – آنذاك– فأغلب الظن أن النصارى كانوا يعددون ما أجراه الله سـبحانه مــن معجزات على يد عيسى من إحياء الموتى وإبراء الأكمـــه والأبـــرص، وإن اليهود كانوا يعددون ما وهبه الله لموسى من معجزات فى عصاه، وكان على المسلمين أن يقابلوا هذا بالمثل، فلم يكن لهم مندوحة عن التركيز على الجانب المادى من معجزات الرسول (صلى الله عليه وسلم) فكأنهم أرادوا أن يبينـوا للنصارى واليهود أن رسول الله كان له من المعجزات المادية مـــا يضـــاهى معجزات عيسى وموسى، ثم ينفرد بعد ذلك بالمعجزة الخالدة الباقية ألا وهى القرآن الكريم"(٦٠).

ويواصل البوصيرى حديثه فيؤكد للمعاند أو الجاحد لمعجزات الرسول أنها قد ظهرت ظهوراً تاماً كظهور نار القرى فوق جبل شامخ، فليدعه في ذكرها وترديدها نظماً، ويستمر فى حديثه عن المعجزات الدالة على نبوته (عليه الصلاة والسلام) والتى منها المعجزة الباهرة: القرآن الكريم، فآياته آيات حق من عند الله (عز وجل)، محدثة بألفاظها قديمة بمعانيها، غير مقترنة بزمان معين، وقد فاقت معجزات النبيين قبل نبينا؛ لأن معجزاتهم لم تدم لكونها ظهرت لهم حين التحدى فقط، بينما معجزة القرآن باقية دائمة أبداً إلى يوم القيامة، وآياته محكمات فى الذروة العليا من البلاغة والفصاحة، يعجز البشر والجن عن الإتيان بمثلها، فيها ما يبغى أى إنسان من الحكم والعظات، هادمة لأية شبهة يطلقها أى كافر، فما حوربت إلا عاد أعدى الأعادى لها مستسلماً منقاداً، وما عورضت إلا عاد معارضها عاجزاً مهزوماً لبلاغتها المعجزة ومعانيها اللانهائية التى تشبه موج البحر فى مدده وكثرته، وتزيد على جوهره فى الحسن والقدر

دعْنِى ووصفِى آياتٍ لهُ ظهرَتْ ... ظهورَ نارِ القِرَى ليلاً علىَ علَمِ
آياتُ حقٌ منَ الرَّحْمَنِ محدثةٌ ... قديمةٌ صفةَ الموصوفِ بالْقِدَمِ
لمْ تقترنْ بزمانٍ وهى تخبِرُنا ... عن المعَادِ وعن عادٍ وعن إرَمِ
دامتْ لدينَا ففاقتْ كلَّ معجزةٍ ... من النبيينَ إذ جاءتْ ولَمْ تَدُمِ
محكماتٌ فما تبقينَ من شبَهٍ ... لذِى شقاقٍ وما تبغين من حكمِ
ما حوربتْ قطُّ إلا عادَ مِنْ حرَبٍ ... أعدى الأعادِى إليها ملقِى السَّلَمِ
ردَّتْ بلاغتُها دعْوَى معارضِهَا ... ردَّ الغيورِ يدَ الجانِى عن الحُرَمِ
لها معانٍ كموجِ البحرِ فى مدَدٍ ... وفوقَ جوهرِه فى الحسنِ والقِيَمِ[٦١]

ولأن معانى آيات القرآن كذلك، فعجائبها لا تعد ولا تحصى، ولا توصف بالملل مع الإكثار من ترديدها لحسنها، فقارئها لا يمجها، بل تقر

عيناه بقراءة ألفاظها، وبقصد معانيها، ومن يفعل ذلك فقد فاز بما يوصله إلى الله تعالى فهى تشفع لقارئيها فتبيض وجوههم بعدما كانت مسودة من الذنوب كأنها ماء الحوض الذى يصب على وجوه العصاة المسودة بعد مجيئهم من النار ليدخلوا الجنة وليس عجباً أن ينكرها كافر حاذق، فما دفعه إلى ذلك إلا الحسد الذى يملأ قلبه فأظهر الجهل رغم علمه بأنها حق، فقد تنكر العين لرمدها ضوء الشمس، وينكر الفم لسقمه طعم الماء. يقول "البوصيرى":

فما تُعَدُّ ولا تُحْصَى عجائبُها ... ولا تُسامُ على الإكثارِ بالسَّأمِ

قرَّتْ بها عيْن قاريها فقلتُ لَهُ ... لقدْ ظَفِرتَ بحبلِ اللهِ فاعتصمِ

كأنّها الحوضُ تبيضُّ الوجوه بهِ ... من العصاةِ وقد جاءوه كالحُمَمِ

لا تعجبنْ لحسودٍ راحَ ينكرُها ... تجاهُلاً وهو عينُ الحاذِقِ الفَهِمِ

قد تنكرُ العينُ ضوءَ الشمسِ من رمَدٍ ... وينكرُ الفمُ طعمَ الماءِ من سَقَمِ(٦٣)

ويتحدث "البوصيرى" عن معجزة الإسراء والمعراج، ويتوجه بالخطاب إلى الرسول ويمدحه بأنه خير من قصده العافون، وأنه من أكبر الآيات للمعتبر، والنعمة العظمى لمن أراد النجاة فى الدنيا والآخرة، ثم ينتقل الشاعر للحديث عن هذه المعجزة، إذ أسرى بالرسول ليلاً من حرم مكة إلى حرم بيت المقدس كما يسرى البدر فى ليل شديد الظلمة، وقدمته جميع الأنبياء والرسل فى موكب كان فيه صاحب العلم، وهو يجتاز السموات السبع إلى أن صعد إلى مقام القرب، فلم يترك فى ذلك غاية من القرب لأحد، ونودى من قبل الله تعالى نداء مصحوباً برفع شأنه إلى ما لم يصله أحد غيره، ونال منزلة بقدر ما بين قاب قوسين أو أدنى، وحاز كل فخار واجتاز كل مقام، وعظم ذلك، فجل مقدار ما ولاه ربه من الرتب العظيمة، وعز إدراك ما أنعم به عليه من النعم الجليلة، يقول الشاعر:

يا خيرَ من يَمَّمَ العافونَ ساحتَه ... سعياً وفوقَ متونِ الأينقِ الرُّسُمِ

وَمَنْ هو الآيةُ الكبرى لمعتبرٍ ومن هو النعمةُ العظمى لمغتنِمِ
سريتَ مِنْ حرمٍ ليلاً إلى حَرَمٍ كما سرى البدرُ فى داجٍ من الظُّلَمِ
وبتَّ ترقى إلى أن نلتَ منزلةً من قابِ قوسينِ لَمْ تُدرَكْ ولم تُرَمِ
وقدمَتكَ جميعُ الأنبياءِ بها والرسلُ تقديمَ مخدومٍ على خَدَمِ
وأنتَ تخترقُ السبعَ الطباقَ بهمْ فى موكبٍ كنتَ فيهِ صاحِبَ العَلَمِ
حتى إذا لمْ تدعْ شأواً لمستبقٍ من الدنُو ولا مرقىً لمستلِمِ
خفضتَ كلَّ مقامٍ بالإضافةِ إذ نُوديتَ بالرفعِ مثلَ المفردِ العَلَمِ
كيْما تفوزَ بوصلٍ أىِّ مستترٍ عن العيونِ وسرٍّ أىِّ مكتتمِ
فحزتَ كلَّ فخارٍ غيرَ مشتَرِكٍ وجزتَ كلَّ مقامٍ غيرَ مزدَحِمِ
وجلَّ مقدارُ ما وُلِّيتَ من رُتَبٍ وعزَّ إدراكُ ما أُوليتَ مِنْ نِعَمِ(٦٣)

وينتقل "البوصيرى" للحديث عن جهاد النبى وأصحابه ضد الكفار الذين أفزعت قلوبهم أنباء بعثته كما تفزع زأرة الأسد غفلاً من الغنم، فمازال يقاتلهم فى كل معترك حتى تركهم قتلى من الطعن، وصارت لحومهم معدة لأكل الطيور والسباع وتمر عليهم الليالى، ولا يدرون عددها لشدة ما دخل فى قلوبهم من الفزع بسبب جهاد الرسول وأصحابه، ولا يكادون يفيقون إلا فى الأشهر الحرم، فإنهم يدرون عددها لتحريم القتال فيها فى صدر الإسلام، وقد حل الدين ساحتهم كضيف مع كل شجاع شديد الشهوة إلى لحومهم، يتبعه جيش عظيم من الأبطال فوق خيولهم هالك لهم كأنه البحر يرمى بأمواجه العنيفة، جاء كل منهم ملبياً أمر الله بجهاد الكفار واستئصالهم، محتسباً ثواب عمله عنده سبحانه، ومازال هؤلاء الأبطال فى جهادهم إلى أن صارت ملة الإسلام موصولة الرحم بكثرة المنتمين إليها. يقول "البوصيرى":

راعتْ قلوبَ العِدا أنباءُ بعثتهِ كنبأةٍ أجفلتْ غفلاً من الغَنَمِ
مازالَ يلقاهُمْ فى كلِّ معتَرَكٍ حتى حكوْا بالقَنَا لحماً على وضَمِ

تمضي الليــالى ولا يـدرونَ عدتَها ما لم تكنْ من ليالى الأشـهرِ الحُـرمِ
كأنمّا الديـنُ ضيفٌ جلَّ ساحتَهم بكـلِّ قَـرمٍ إلـى لحـمِ العِـدا قَـرِمِ
يجـرُ بحـرَ خميـس فـوق سـابحةٍ يرمي بمـوجٍ مـن الأبطـالِ ملتطـمِ
مـن كـلِّ منتـدبٍ للهِ محتسـبٍ يسـطو بمسـتأصلٍ للكفـرِ مصطلـمِ
حتى غدتْ ملةُ الإسـلام وهْـي بـهم من بعدِ غربتها موصولـةَ الرَّحِـمِ(٦٤)

وقد كان هؤلاء الأبطال دائماً كالجبال فى كل معركة من معاركهم "كحنين" و"بدر" و"أحد" وغيرها، إذ كانت فصول حتف للكفار اشد عليهم من فصول الوباء لكثرة القتلى والجرحى فيهم، فالسيوف البيض ترجع حمراً بعد ورودها كل كافر على أيدى الصحابة الشجعان الشاكين أسلحتهم، المتباينين عن غيرهم من ذوى السلاح بحسن مظهرهم وطيب رائحتهم، وثبات جسومهم فوق ظهور خيلهم كأنهم نبت ربا من الصلابة والعزم حتى إن قلوب الكفار اضطربت من شدة بأسهم، فما يستطيعون أن يفرقوا بين النعاج والفرسان، وهذا الفزع الشديد الذى حدث للكفار من بأس الصحابة إنما كان بسر الرسول وبركته، ومن تكن نصرته به إن تلقه الأسد في أجامها تجم؛ لأن النصرة بالرسول تكون بنصرة دينه طاعة وتقوى لله تعالى، ومن كان مع الله كان الله معه، وخاف منه كل شيء حتى الأسد فى آجامها

همَ الجبـالُ فسـلْ عنـهم مصادمَـهم ماذا رأىَ منـهمْ فـى كـل مصطَـدَمِ
وسلْ حنيناً وسلْ بـدراً وسـلْ أحُـداً فصولُ حتفٍ لهمْ أدْهـى مـن الوخَـمِ
المصدرى البيضِ حمرًا بعدمـا وردَتْ من العِـدَا كـلَّ مسـودٍ مـن اللِّمَـمِ
شاكي السـلاحِ لـهم سيـما تميزُهم والوردُ يمتـازُ بالسـيمَا عـن السَـلَمِ
كأنَّهمْ فى ظهور الخيـلِ نبـتُ ربـاً من شدةِ الحَزْمِ لا مـن شـدَّةِ الحُـزُمِ
طارتْ قلوبُ العِدا من بأسِـهمُ فَرقـاً فمـا تُفـرقُ بيـن البَـهْمِ والبُـهَمِ
ومَـنْ تَكـنْ برسـولِ اللهِ نصرتـهُ إن تلقَهُ الأسدُ فـى آجَامِـها تَجِـمِ(٦٥)

"و"البوصيرى" بهذه الأبيات، وما أتصل بها، وما شاكلها من وصـــف جهاد أصحاب رسول الله لأعداء الإسلام حتى استسلموا صاغرين، إنما يريـد أن يرفع ذلك شعاراً أمام أعين الشباب فى عصره كى يجاهدوا حملة الصليب الذين خرجوا من ديارهم لحرب الإسلام، ويذيقوهم بأســـهم وينكلــوا بـــهم تنكيلاً"[٦٦].

ويؤكد الشاعر أنه ما من ولى للرسول إلا وهو منتصر به، وما مـــن عدو له إلا وهو منقصم به، فقد أحل النبى أمته فى حرز ملته فهى تحفظ من اتبعها، وأنه (عليه الصلاة والسلام) مع أمته فى ملته كالليث مع أشباله فـــى الأجم، ورغم جدل المجادل، وخصومة المعاند فى أمره، كانت النصرة له، إذ قطعت آيات القرآن ذلك وأزالته، وينبه الشاعر أى مجادل وأى خصم فى أمر النبى أن ما بلغه من العلم فى الجاهلية، وما ناله من الآداب فى يتمه أمـــور معجزة فى حد ذاتها تدل دلالة قاطعة على أنه رسول من عنـــد الله، يقـول "البوصيرى":

ولَنْ ترَى مــن ولــىٍّ غــيرَ منتصـرٍ	بــهِ ولا مِــنْ عــدوٍّ غــيرَ منقصِــمِ
أحــلَّ أمتَّــه فــى حـــرزِ ملتِــهِ	كالليثِ حلَّ مــع الأشْـبالِ فــى أجَــمِ
كمْ جدَّلـــتْ كلمــاتُ اللهِ مــن جَـدلٍ	فيهِ وكمْ خَصَمَ البرهــانُ مــن خَصِـمِ
كفــاكَ بــالعلمِ فــى الأمِــىِّ معجــزةً	فى الجاهليةِ والتــأديبِ فــى اليتــمِ[٦٧]

وينتقل الشاعر بعد ذلك إلى الاستغفار من ذنوبه لله تعالى، والتوســـل برسوله (عليه الصلاة واسلام)، فيذكر أنه يمدح الرسول راجيا الله أن يغفــر له بسبب هذا المدح ذنوب عمره الذى قضاه فى مدح أبناء الدنيا والخدمة لهم، فإن ذلك قلده آثاماً تخشى عواقبها إذا أطاع غى الصبا فما جنـــى إلا الإثــم والندم والخسران لإقباله على الدنيا، وبيعه للدين الذى ينجيه فى الآخرة، ومن

يفعل ذلك لن يجنى إلا ما جنى هو ويظهر له الخداع فى أمره، وهذا جـزاء كل من يبع الآجل بالعاجل. يقول "البوصيرى":

خدمتـه بمديـح أستقيلُ بـهِ ... ذنوبَ عمرٍ مضى فى الشعرِ والخِدَمِ
إذا قلدانِـى مـا تخشَـى عواقبُـه ... كـأننِى بـهَا هَـدْىٌ مـن النَعَـمِ
أطعتُ غَىَّ الصبَا فى الحـالتينِ ومَـا ... حصلـتُ إلا علَـى الآثـام والنَّـدمِ
فيَـا خسـارةَ نفـسٍ فـى تجارتِـها ... لم تشـترِ الديـنَ بالدنيـا ولـم تَسُـمِ
ومـن يبـعْ آجـلاً منـه بعاجلـةٍ ... يَبنْ له الغَبنُ فى بيـعٍ وفـى سَـلَمِ(٦٨)

ومع ذلك فهو لا يقنط من رحمة الله، فإنه إن أتى ذنباً أو ارتكب إثمـاً، فما إيمانه ولا صلته بالنبى بمنقطعين وهو يأمل أن يأخذ بيده، وأن يشفع لـه يوم القيامة، وإن مناط هذا الأمل هو اشتراكه مع الرسول فى اسمه الكريـم وليطمئن نفسه بأن الرسول تنزه أن يحرم راجيه من مكارمـه، وأن يرجـع المستجير به غير محترم، وقد قوى رجاؤه وحسن ظنه فى ذلك؛ لأنـه منـذ ألزمَ أفكاره مدائحه فى الرسول وجده خير ملتزم لخلاصه من كل ما يصيبـه من شدائد وأزمات وهو غنى بالرسول، ولن يفوته الغنى معه، ولكنه لا يقصد الغنى المادى الذى حصله "زهير بن أبى سلمى" من مدحه "لهرم بن سـنان"، فذلك عرض زائل، وإنما يقصد بالغنى مع النبى شفاعته له يوم القيامة يقول:

إن آتِ ذنبـاً فمـا عَـهْدِى بمنتقـضٍ ... مـن النبـىِّ ولا حبلِـى بمنصـرِمِ
فـإنَّ لـى ذمـةً منـهُ بتسـميتِى ... محمَّداً وهـو أوفَـى الخلـق بـالذِّمَمِ
إن لم يكنْ فى مَعَـادِى آخـذاً بيـدِى ... فضـلاً وإلا فقُـلْ يـا زلَّـةَ القَـدَمِ
حاشاهُ أن يحـرِمَ الراجـى مكارمَـه ... أو يرجعَ الجارُ منـهُ غـيرَ محـترَمِ
فمنـذُ ألزمـتُ أفكـارِى مدائحَـه ... وجدتُـه لخلاصِـى خـيرَ ملـتزِمِ
ولن يفوتَ الغنَـى منـه يـداً تربـتْ ... إن الحَيَا يُنْبتُ الأزهـارَ فـى الأكَـمِ
ولم أُرِدْ زهرةَ الدُنيَـا التـى اقتطفَـتْ ... يَدا زهيرٍ بما أثنَـى علَـى هَـرِمِ(٦٩)

ويتوجه "البوصيرى" بالخطاب إلى الرسول، فيذكر أن ليس له من يلوذ به سواه فهو أكرم الرسل وصاحب الشفاعة العظمى يوم الهول العظيم، ويأمل الشاعر أن يحظى بجوده (عليه الصلاة والسلام)، وتبلغه شفاعته في هذا اليوم الذى يتجلى المولى (عز وجل) بالغضب فيه إلى أن يأذن بالقضاء بين العباد، وبالشفاعة للنبى، ويخاطب الشاعر نفسه الهلوع من شدة الخوف لهول هذا اليوم فيطمئنها بأنها لا يجب أن تقنط من رحمة الله، فالكبائر مثل الصغائر فى الغفران؛ لأن الثواب من فضل الله يرحم من يشاء ويغفر لمن يشاء، ولعل رحمته تعالى تشمله وتكون كبيرة بقدر ذنوبه التى ارتكبها. يقول الشاعر:

يا أكرمَ الرسلِ ما لى من ألوذُ بهِ ... سواكَ عند حُلولِ الحادثِ العَمِمِ
ولنَ يضيقَ رسولَ اللهِ جاهُكَ بِى ... إذاَ الكريمُ تحلَّى باسِمِ منتقِمِ
يا نفسُ لا تقنطِى من زلَّةٍ عظمتْ ... إن الكبائرَ فى الغفرانِ كاللَّمَمِ
لعلَ رحمةَ ربِّى حينَ يقسمُها ... تأتَى على حَسَبِ العِصيانِ فى القِسَمِ(٧٠)

ويختم "البوصيرى" قصيدته بالدعاء إلى الله تعالى أن يجعل رجاءه بالرحمة منه غير منعكس، وأن يثيبه على حسن ظنه به، وأن يلطف به فى الدنيا والآخرة فإنه لا حول له ولا قوة إزاء أهوالهما: أهوال الذنوب فى الأولى، وأهوال الجحيم فى الآخرة، كما يدعو أن تظل سحب صلاته على رسوله منهلة منسكبة ما أمالت ريح الصبا أشجار البان، وما أطرب الإبل حاديها بنغمه، فالترنيح والإطراب لا ينقطعان ما بقيت الدنيا، يقول:

ياربِّ واجعلْ رجائِى غيرَ منعكسِ ... لديكَ واعلْ حسابِى غيرَ منخرمِ
والطفْ بعبدِكَ فى الدارينِ إنَّ لَهُ ... صبراً متى تدعُهُ الأهوالُ ينهزمِ
وائذنْ لسحبِ صلاةٌ منكَ دائمةٍ ... على النبىِّ بمنهلٍ ومنسجمِ
ما رنَّحتْ عذباتِ البانِ ريحُ صبَا ... وأطربَ العيسَ حادِى العيسِ بالنَّغمِ(٧١)

تلك كانت بردة "البوصيرى" إحدى مدائحه فى النبى، تدل على مدى التعلق الشديد به، والحب العميق له، والثناء الجم عليه، كما تدل على مدى صدق الشاعر فى هذا كله. وقد لعبت روح التصوف الذى عرف به دوراً أساسياً فى وسم البردة بالطابع الصوفى الروحى، وليست هى فحسب، بل سائر مدائحه النبوية. ويتجلى هذا فى البردة فى تحذير "البوصيرى" من هوى النفس، وحثه على وجوب مجاهدتها بكبح جماحها، وكسر شهوتها، واتهامها كما يتهم الشيطان الخبيث حتى يبرأ المرء من كل دنس ومراقبتها مراقبة شديدة حتى وهى فى حالة الطاعة؛ لأنه قد يكون لها حظ فيها من رياء أو شهرة أو كبر، فهى لا تميل إلى الطاعة بذاتها، بل لغرض فيها، فتنقلب الطاعة معصية، بل قد تكون أعظم من المعصية، فرب معصية أورثت ذلاً وانكساراً خير من طاعة أورثت محمدة وكبرا، كما حث "البوصيرى" على الندم وكثرة البكاء مما يرتكبه الإنسان من ذنوب وآثام، وعلى الاستغفار الدائم والتوبة النصوح، والعزم على عدم العودة إلى شىء مما يغضب الله تعالى، وعلى وجوب اقتران القول بالعمل والعقيدة بالسلوك، والتزود بالنوافل تمسكاً بسنة الرسول، وجبراً لما ينقص من الفرائض، وألا تلهيه الدنيا الذاهبة الفانية عن الآخرة المحققة الباقية، فالخسران كل الخسران لمن يبع آخرته بدنياه.

ولاشك فى أى كلام "البوصيرى" عن مجاهدة النفس وبعض أساليب هذه المجاهدة يعد أثراً من آثار تصوفه، فمن المعروف أن مجاهدة النفس هى الجانب العملى فى الحياة الصوفية "فالنفس صنم، ولا ينال أحد النجاة إلا بذبح نفسه"[٧٢] وذلك بمخالفة رغباتها وأهوائها، "وقطمها عن المألوفات، وحملها على خلاف هواها"[٧٣] لأنها تأمر باللذات وإشباع الشهوات الحسية وتجذب القلب إلى الجهة السفلية (الطبيعة البدنية)، ومن ثم فهى مأوى الشر، ومصدر

الأفعال المعلولة والأخلاق المذمومة. إذن فهى العدو الذى يقود الإنسان إلـــى الهلاك، بل هى العدو الأول والأكبر الذى يقصيه عـــن دينـــه، لـــذا تجـــب مجاهدتها ومحاربتها، والمجاهدة طريق محفوف بالمكارة والأخطار يبتـــدئ بالتوبة والندم والاستغفار وكثرة الصلاة والدعاء، ثم اقتران القـــول بـــالعمل وشدة الضبط للسلوك الباطنى والخارجى ثم الزهد والورع، ثم الجوع وتـــرك الشهوة والاكتفاء بما يقيم الأود، فلا جوع قاس ولا شـــبع متخـــم؛ لأن الأول يؤدى إلى الحدة وسوء الخلق، والثانى يؤدى إلى الكسل عن العبادة، فهذه هى دسائسها التى تنتج عن الإفراط فيهما، وهـــذا كلـــه هـــو مـــا أشـــار إليـــه "البوصيرى"(٧٤)، ثم يكون اجتياز العتبات الأخرى فى الطريق الصوفى.

ويتضح الأثر الصوفى عنده كذلك فى اتخاذه الرسول المثل الأعلى فى الأخلاق والأفعال، وتركيزه على كثرة عبادته ودوام تجهده مع غفران ربه له ما تقدم من ذنبه وما تأخر منه، وعلى إيثاره ﷺ للجوع والزهد فـــى الدنيـــا بأسرها مع ضرورته وهى بين يديه مؤثراً ما عند الله لأن ما عنـــده أعظـــم وأبقى، كما يغلف حب "البوصيرى" للنبى روح صوفية شديدة فى إخلاصـــها وصدقها، إذ استأثر هذا الحب على عواطفه وأهوائه وملك عليه جميع أطوار نفسه، فهو يمدحه ويطريه بشتى طرق المديح والإطراء(٧٥)، "ويعجـــب بـــه إعجاباً لا تقيده حدود سوى أن محمداً بشر لا إله"(٧٦)، ويتوسل به أملاً فـــى عفو الله ومغفرته للصلة التى بين الرسول وربه، فالاستجارة بجاه الرســـول تؤدى إلى غفران ذنوبه والفوز بشفاعته له يوم القيامة(٧٧)، وقد كان لفكـــرة الصوفية عن حياة الرسول فى قبره أثر واضح عند "البوصيرى"، فهو يناجيه ويخاطبه وكأنه يسمع ما يخاطب به(٧٨)، ولذلك تفنن فى مدائحه كـــى يفـــوز بإعجاب النبى ورضاه. كما تمثل الصلاة عليه والتى كانت ركناً أساسياً فـــى جميع مدائحه(٧٩) أحد جوانب الأثر الصوفى فيها، بل إن منها قصيـــدة تعـــد

أنشودة فى الصلاة على النبى. فمجرد أن يبدأ المرء فى قراءتها يحس فى وضوح أنها نظمت لتنشد فى حلقة من حلقات الذكر الصوفية، و"البوصيرى" يستهل قصيدته هذه بالصلاة على النبى المختار من العرب. وعلى الأنبياء والرسل وعلى شيعة النبى وأصحابه، أزكى صلاة وأنماها وأعطرها صلاة بعدد الحصى والثرى والمدر، وبعدد نجوم السماء ونبات الأرض وما حوت الأشجار من ورق، وبعدد الحروف المتلوة والمسطرة ووزن مثاقيل الجبال وقطر جميع الماء والمطر، وعدد الطير والوحوش والأسماك، وعدد الجن والملائكة والناس، وعدد النمل والحبوب والشعر، وعدد الصوف والريش والوبر، وعدد ما أحاط به العلم المحيط وما جرى به القلم، وعدد النعم التى ينعم الله بها على الخلائق منذ كانوا إلى أن يُحشروا، وعدد كل ما فى الأكوان وما يكون إلى يوم البعث، صلاة لا عد ولا نهاية ولا أمد لها مع السلام عليه أضعافاً مضاعفة لما ذكر من أعداد الصلوات مضروباً فى عدد أنفاس الناس. يقول "البوصيرى":

يارب صلِّ على المختارِ مِنْ مضَرِ ... والأنبيا وجميعِ الرسْلِ ما ذُكِرُوا
وصلِّ رب على الهادى وشيعتِه ... وصحبِه مَنْ لِطَيِّ الدينِ قَدْ نَشَرُوا
أزكى صلاة وأنماها وأشرفَها ... يعطِّرُ الكونَ ريَّا نشرِها العطِرُ
مفتوقةً بعبيرِ المسكِ زاكيةً ... من طيبِها أرجُ الرضوانِ ينتشِرُ
عدَّ الحصىَ والثرَى والرمل يتبعُها ... نجمُ السَّماءِ ونبتُ الأرضِ والمَدَرُ
وعدَ ما حوتِ الأشجارُ مِنْ ورَقٍ ... وكلُّ حرفٍ غدا يتلى ويستطَرُ
وعدَّ وزنِ مثقايلِ الجبالِ كذَا ... يليهِ قطرُ جميعِ الماءِ والمطرُ
والطيرِ والوحشِ والأسماكِ مع نعمٍ ... يتلوهُم الجنُّ والأملاكُ والبشَرُ
والذرُّ والنملُ معْ جمعِ الحبوبِ كَذَا ... والشعْرُ والصوفُ والأرياشُ والوبَرُ
وما أحاطَ بهِ العِلمُ المحيطُ ومَا ... جرَى بهِ القلمُ المأمونُ والقَدَرُ

وعـــدَّ نعمـــائك اللاتِـــى مننــتَ بِـــهَا   على الخلائق مُذْ كانُوا ومـــذ حُشِـــرُوا
وعدَّ ما كانَ فى الأكـــوانِ يـــا سَـــنَدى   وما يكـــونُ إلـــى أنْ تُبْعَـثَ الصـــورُ
فى كلِّ طرفِة عيـــنٍ يطرفـــون بِـــهَا   أهلُ الســـمواتِ والأرْضيـــن أو يـــذَرُ
ملْء السمواتِ والأرْضين مـــعْ جبَـــلِ   والفرشِ والعرشِ والكرسى وما حَصَرُوا
ما أعدَم اللهُ موجـــوداً وأوجـــدَ مَعْـــه   دُوماً صـــلاةً دوامـــاً ليـــسَ تنحَصِـــرُ
تستغرقُ العَدَّ معْ جمعِ الدهـــورِ كمَـــا   يحيـــطُ بـــالحدِّ لا تُبقِـــى ولا تَـــذَرُ
لا غايـــةَ وانتـــهاءَ يـــا عظيـــمُ لـــهَا   ولا لـــهَا أمـــدٌ يُقْضَـــى ويُنْتَظـــرُ
مع السلامِ كما قـــد مـــر مِـــنْ عَـــددِ   ربِّـــا وضاعفَـــها والفضـــلُ منتشِـــرُ
وعدَّ أضعافِ ما قَدْ مَـــرَّ مـــن عـــددِ   معْ ضعفِ أضعافِهِ يا مَنْ لَـــهُ القـــدَرُ
كما تَحِـــبُّ وترضَـــى سيدِّى وكمَـــا   أمرتَنـــا أن نصلِّـــى أنـــتَ مقتـــدِرُ
وكلُّ ذلِـــكَ مضـــروبٌ بحقِّـــكَ فِـــى   أنفاسِ خلقِكَ إن قُلُّـــوا وإنْ كَـــثُرُوا[٨٠]

وهذا النمط من الصلاة على النبى لم يكن معروفا فى صدر الإســـلام وإنما هو تصرف من تصرفات الصوفية، كما ان القصيدة على هذه الشـــاكلة "صورة من صور الأناشيد التى كانت تلقى فى حلقات الذكر فى أثناء هيـــام الذاكرين لله، وهم يتمايلون ذات اليمين وذات الشمال فى صفيـــن متقـــابلين، والمنشد على رأس الصفين يترنم بأبيات أناشيده"[٨١]، ومثلها قصيـــدة لقبـــت بالقصيدة المحمدية لابتداء كل شطر من أبياتها باسم الرسول (عليه الصـــلاة والسلام)، "وتكرار الاسم العطر فى أول كل شطر يدل بوضـــوح علـــى أن القصيدة أنشودة من أناشيد حلقات الذكر تعالى بها صوت "البوصيرى" فـــى بعض الحلقات، ثم توالت الأصوات من بعده تتعالى بها وتتصـــايح هائمـــة بالرسول مترنمة بفضائله وخصائصه القدسية"[٨٢] يقول "البوصيرى":

محمـــدٌ أشـــرفُ الأعـــرابِ والعجَـــمِ   محمدٌ خيرُ مـــن يَمشِـــى علـــى قَـــدَمِ
محمـــدٌ باســـطُ المعـــروفِ جامعُـــهُ   محمـــدٌ صـــاحبُ الإحســـانِ والكَـــرَمِ

محمدٌ تاجُ رسْلِ اللهِ قاطبةً ... محمدٌ صادقُ الأقوالِ والكَلِمِ
مُحمدٌ ثابتُ الميثاقِ حافظُه ... محمدٌ طيِّبُ الأخلاقِ والشِّيَمِ
محمد خير خلق الله من مضر ... محمدٌ خيرُ رسلِ اللهِ كلهم
محمدٌ دينُه حقٌّ النذيرُ بِهِ ... محمدٌ مجمِلُ حقاً علَى عَلَمِ
محمدُ ذكرُه روحٌ لأنفسِنا ... محمدٌ شكرُهُ فرضٌ علَى الأمُمِ
محمدٌ زينةُ الدنيَا وبهجتُها ... محمدٌ كاشفُ الغُمَّاتِ والظُّلَمِ
محمدٌ سَيِّدٌ طابَتْ مناقبُهُ ... محمدُ صاغَهُ الرَّحمنَ بالنِّعَمِ
محمدُ صفوةُ البارِى وخيرتُه ... محمدُ طاهرُ ساترُ التُّهَمِ[٨٣]
محمدُ طابَتْ الدنيا ببعثَتِه ... محمدُ جاءَ بالآياتِ والحِكَمِ
محمدُ يومَ بعثِ النَّاسِ شافعُنَا ... محمدُ نورُه الهادِى من الظُّلَمِ
محمدُ قائمٌ للهِ ذو هِمَمٍ ... محمدُ خاتمٌ للرسلِ كلهم[٨٤]

ويتضح الأثر الصوفى كذلك فيما يتعلق "بالبوصيرى" فى احتفاء الصوفية به وبمدائحه النبوية، واهتمامهم بهما عظيماً، فعلى سبيل المثال هذا الاهتمام الذى أولوه للبردة، فقد أكثروا من شرحها وتضمينها وتشطيرها وتخميسها وتسبيعها وتعشريها، وجعلوا لكل بيت من أبياتها فائدة من الفوائد الحسية والمعنوية، بل وعدوها وسيلة لرؤية الرسول والتقرب إلى الله تعالى.

وقد اقتفى أثر "البوصيرى" كثير من صوفية العصر المملوكى منهم الشاعر "تاج الدين محمد الدشناوى"[٨٥] – ت ٧٢٢هـ – فهو يبدأ إحدى قصائده بالإشارة إلى التعلق والشوق العظيمين بالقرب من النبى حتى إن الإبل نفسها لتحن إلى هذا القرب وتهيم بذكر الأراضى الحجازية وما بها من معالم، يحثها وجد شديد إلى تلك المنازل التى حل فيها الأمن والإيمان، ويطلب الشاعر من أحد رفقائه فى رحلة زيارته لها أن يعرج بمطاياه عند كل منزل منها، وأن يطلق العنان لها فهى تسترشد بعرف تلك الأمكنة فى

سيرها نحو مقصودها الأسمى وهو النبى محمـــد، ويبشـر الشــاعر زوار ضريحه (عليه الصلاة والسلام) بأنهم قد نزلوا بسـاحة أكـرم الخلـق، وأن قراهم سيكون من نوع فريد، إنه العفو عن زلاتــهم، والغفـران لذنوبـهم، ويحثهم على اغتنام الفرصة بالتملى وإمعـان أنظـارهم وإمتاعـها برؤيـة الضريح أثناء زيارتهم له، فذلك هو العيش الهنئ والسعادة الغامرة التى تزول معها جميع الأحزان بشرط أن يكون الزائر مقبلاً على التوبة بكليته، ذارفـاً الدمع الغزير على ما فرط فى حياته، عازماً كل العزم على عدم العودة إلـى المعاصى، يقول "الدشناوى":

أبـداً تحـنُّ لقربِـكَ الأظعـانُ ... وتـهيمُ إن ذُكِـر الحمِـىَ والأَلبـانُ
ويحثُّـها وجـدُ بـها لمنـازلٍ ... قـد حـلَّ فيـها الأمـنُ والإيمـانُ
يا سـعدُ عـرِّج بـالمطىِّ لروضِـها ... فبعَرْقِـه قـد أُرشِـد الظُّعـانُ
وأرفـقْ بـها فلَقَـد غنِّيـتُ بشـوقِها ... عـن سَـوْقها لمـا بـدتْ نعمـانُ
أو ما علمـتَ بـأنَّ أحمـدَ قَصْدُهـا ... من سـيرِها لا الـروضُ والغُـدرانُ
يـا زائـرى قـبَرَ النبـى محمـدٍ ... بشـراكمُ فقِراكـمُ الغفـرانُ
هنُّـوا نواظِرَكـم بـزورةِ قـبرِه ... هـا أنتـمُ لمحمـدٍ جـيرانُ
طبتـمْ وحـقَّ جمالِـه بجـوارِه ... عيشـاً وزالـتْ عنكـمُ الأحـزانُ
يـا محصـراً عـن سـيرِه لجنابِـه ... أيـنَ النُّـواح ودمعُـكَ الـهتّانُ
أمسـيتَ مثلـى عاصيـاً ومخلطـاً ... لا نسـتقيل وعاقنـا العصيـانُ(٨٦)

وينتقل الشاعر بعد ذلك إلى مخاطبة النبى ومناجاتـه والتوسـل إليـه وطلب وده وبره، والثناء عليه ومدحه، وذكر مولده وما صاحبه من معجزات باهرات، فالنبى هو سيد الأبرار، والشفيع يوم القيامة، والملجأ لكـل موجـع حيران مثله يطلب وده ويرجو بره، وهو الدليل إلـى السـعادة فـى الدنيـا والآخرة، وخاتم الرسل الكرام، وصاحب المعجزات الذى نلنا بـه الكرامـة

والعزة بمولده إذ كان حداً فاصلاً بين الضلالة والـــهدى، وبيــن الظلمــات والنور، فقد مني الشيطان بالخزى والمهانة إذ تصدع إيوان كسرى، وزلزلت أركان مملكته كلها، وخمدت النيران التى كان يعبدها هو وقومه بعد طـــول وقودها والتهابها، ولم تكن قد خمدت منذ أزمنة طويلة، كما تصدعت الأصنام منكسرة ذليلة، وخرت الأوثان متحطمة مهانة بعـــدِ ارتفاعــها وشــموخها، وصارت الشياطين تُرجم بكثرة بشهب ساقطة عليهم من السماء لأنهم كـــانوا يسترقون السمع من الملائكة ليلة مولده (عليه الصلاة والسلام)، وقد كـــانوا يقعدون فى مقاعد قريبة من السماء بحيث يسمعون صريف أقلام الملائكـــة وهى تكتب ما يقع فى العالم، فمنعوا من ذلك، وصار من يسمع منهم يجد لــه شهاباً رصداً منذ ولادة النبى وبعثته اللتين توالت الأخبار، وتواترت الروايات مبشرة بهما، وبافتتاح عهد الهدى والنور بعـــد الضـــلال والظلمـــة، يقـــول "الدشناوى":

يــا سَـيِّدَ الأبــرارِ أنــت شـــفيعُنَا ... وإليــك يــأوِى الموجــعُ الحــــيرانُ
دارِكْ بــبِرٌ منــكَ مــن لا يَرتجِـــى ... بشــراً ســواكَ إذا جفَــا الخِـــلاَّنُ
يا خاتمَ الرسلِ الكرامِ وصـــاحبَ الـــ ... آى العظــامِ ومــن لَــــه البرهـــانُ
نلنــا بمولـــدِك الكريـــمِ كرامـــةً ... منــها غــدا الشــيطانُ وهْــو معــانُ
وتزلزلـــتْ أركـــانُ كســرى كلـــها ... بوجـــودِه وتفطَّـــــرَ الإيــــوانُ
وأضاءَ بالشــامِ القصــور وأُخْمِــدَت ... بعــد الوقــودِ لفــــارسَ النــيرانُ
ولطَالمــا التــهبتْ ولــم يخمـدْ لــهَا ... لــهبُ خبــا ومضــتْ لــها أزمـــانُ
وتداعــتِ الأصنــامُ طــراً نكسَّـــاً ... بعــد السـموْ وخَـــرتِ الأوثـــانُ
والجنُّ قـــد رُجِمــتْ بشــهبٍ عندمــا ... اســترقتْ لــها نحــوَ السَـــما آذانُ
وبـــه البشــائرُ قــد توالــتْ جمَّـــةً ... وَأفــتْ بــها الأخبـــار والرهبـــانُ
وبـــدا الـــهدى بوجــودِه لمَّــا بـــدا ... والرّشــدُ دانَ والضــلالُ مبـــانُ(٨٧)

ويمدح الشاعر الرسول بأنه خير الناس جميعاً، وأجل من فاضت المكرمات من بين يديه، وهو الذى علا شأنه، وارتفع قدره فى السماء والأرض، وهو الوفى ذمة وأمانة، والتقى سلالة ونسبا، والذى له المنزلة الرفيعة والدرجة العالية، والجامع لجمال الخلقة وطيب الخلق، وإليه يُعزى الحسن فى الأولى، والإحسان فى الثانية، يقول "الدشناوى":

يا خيرَ من وطِئَ الثَّرىَ وأجل من ... فاضتْ لَه بالمكرماتِ بنانُ

يا مَنْ سمَا قدراً على مِلأ السَّمَا ... يا مَنْ عليه نُزِل القرآنُ

أنتَ الوفِىُّ أمانةً أنتَ التقِىُّ سلالةً ولكَ العُلاَ والشانُ

ونَعَمْ لكَ الوجهُ البهىُّ وكفُّك الرَّحبُ الندىُ وخلقُكَ القرآنُ

حزتَ الجمالَ مع الجميلِ كلاهُما ... فإليكَ يُعزَى الحسنُ والإحسانُ(٨٨)

ويختم الشاعر قصيدته بالتوسل إلى النبى والرجاء فيه أن يكون شفيعاً له يوم العرض العظيم، وبالصلاة عليه ما هطل المطر من السماء، وما سرى النسيم فى الأجواء، وما مالت الأغصان فوق الأشجار على الأرض، وبالصلاة على أصحاب النبى الذين أتاهم من الله تعالى النصر فى الأولى، والجنة فى الآخرة، فيقول "الدشناوى":

فبمَنْ عليك صلاتُه وسلامُهُ ... ولديكَ منهُ الروُح والريْحَانُ

لا تنْسَنَا من فضلِ جاهِك عِنْدمَا ... تطوى السماءُ ويُنْشَرُ الدِّيوانُ

صلى عليكَ اللهُ ما هطلَ الحَيَا ... وسرَى النسيُم ومالتِ الأغصانُ

وعلى صحابتِك الذينَ أتاهمُ ... من ذِى الجلالِ النصرُ والرِّضوانُ(٨٩)

وغنى عن البيان أن جميع هذه المضامين التى وردت فى قصيدة "الدشناوى" هى ما عبر عنها "البوصيرى" فى البردة وفى غيرها من مدائحه النبوية، والاختلاف بينهما يكمن فى الإيجاز عند الأول، والتفصيل والتنوع

عند الثاني الذى كان له تأثير كبير على جميع من جاءوا بعده من شعراء الصوفية المادحين للرسول طيلة العصر المملوكي.

ويمكن أن يشار فى هذا الصدد إلى شاعر آخر متأخر عن "البوصيرى" جاء بعده بنحو قرنين من الزمان، وهو "على بن محمد بن وفا"[٩٠]- ت ٨٠٧هـ-، ففى قصيدة له يمدح النبى بأنه أعز العرب، وارفعها جناباً، وأكرمها وأوسعها رحاباً وأوفاها جواراً، وأعلاها نسباً، وأفخرها حسباً، ومن أشرفها بيوتاً، وله المعجزات الباهرة، والآيات الخارقة يقول "ابن وفا":

أعزّ العُربِ أمنَعها جَنَابَا ... وأكرمُهَا وأوسعُها رحِابَا
وأوفاهَا وأكفأهَا جَواراً ... وأعلاَهَا وأجلاهَا انتسَاباً
وأرفعُها وأشرفُها بيوتَا ... وأطهُرها وأفخرُها احتسَابَا
بديُع إذاَ دعَا بدر الدياجى ... ليسجد بين أيديهِ أجَابَا
حباه اللهُ أسرارَ المعانِي ... وقد أعطاهُ منهُ بها كِتَابَا
أفادَ الشمسَ نورا من سناهُ ... وأنشأ من أياديهِ السَّحَابَا
إذَا خَفضَ الجناحَ لنَا جزمْنَا ... بأنْ اللهَ قد رفَع الحِجَابَا
ثَرى أقدامِه طيبُ المعَانِي ... ومنزلُ يثربِ من ذاكَ طابَا
تحياتَ السلامِ بلا انقطاعِ ... على من حلَّ هاتيك القِبابَا[٩١]

ذلك كان فن المديح النبوى لدى صوفية العصر المملوكي الذين كان لهم أكبر الأثر في شيوعه وتنوعه، وفى تطوره وصبغه بالنزعة الروحية الصوفية سواء في المعاني أو الألفاظ والعبارات، بل إن منهم من نظر إلى النبى محمد من زاوية صوفية فلسفية خالصة، وهى ما تعرف بنظرية "الحقيقة المحمدية"، ونظراً لارتباطها الوثيق بنظرية صوفية أخرى هى "القطبانية والإنسان الكامل"، ونظراً لابتعادها عن المديح النبوى للرسول كنبى مرسل، آثرت أن يخصص لها فصل مستقل بذاته، فهى لا تعد مدحاً بالمعنى

المتعارف عليه إلا فى الفكرة الأولية لهذا القضية الصوفية، وهى الفكرة التى تقول بأن الروح المحمدى نور وُجد قبل أن تكون الأكوان.

أما بالنسبة للمديح النبوى فى العصر العثمانى، فيمكن القول إنه شاع شيوعاً واسعاً، وكثر كثرة فائقة، واشتهر كثير من الشعراء بهذا الفن الشعرى، ومنهم – على سبيل المثال لا الحصر–: "أبوالوفاء العرضى"، و"عبدالغنى النابلسى"، و"ظهير الدين الحلبى"، و"شمس الدين الصالحى"، و"قاسم البكرجى الحلبى"، و"عبدالرحيم بن أحمد البرعى"، و"شهاب الدين بن معتوق"، و"بهاء الدين العاملى"، وغيرهم كثيرون.

وقد اقتفى شعراء العصر العثمانى آثار سابقيهم فى مديحهم النبى (صلى الله عليه وسلم)، فحافظوا على كلاسيكية الشكل والمضمون، فلما كانت أولى المدائح النبوية قد بدأت بالغزل، فقد حرصوا على المطلع الغزلى فى أغلب قصائدهم، واشترطوا أن يكون الغزل محتشماً، لا مادية تعتريه، ولا وصف الخمر يطرأ عليه إلا إذا كان رمزاً، ولا يجوز أن يكون الغزل فى غلام، ولا وصفاً شائناً، وقد يصفون الطبيعة، وبوجه عام، تطرح منه كل فكرة أو إثارة لا تليق بالمقام. قال "ابن معتوق" – ت ١٠٩٣هـ –يمدح الرسول ﷺ :

هـذا النقيـقُ وتلـكَ شـم رِعانـهِ ... فامزُجْ لجيـنَ الدمـعِ مـن عِقيانـهِ
وانـزل فثـمَّ مُعـرَّسْ أبـداً، تـرى ... فيـه قلـوبَ العشـق مـن ركبانـهِ
واشممْ عبـيرَ ترابـهِ والثِـمْ حصـىً ... فى سفحهِ انتثرتْ عقـودُ جُمانـهِ(٩٢)

ولابد فى النسيب من ذكر الأطلال وديار المحبوبة. أما هنا (فى المقدمة الدينية) فتثور نيران الشوق إلى زيارة الأماكن المقدسة، والمواضع الحجازية "كسلع" و"رامة" و"العقيق" و"العُذيب" و"الغُوير" و"لعلع" و"طيبة" و"يثرب" و"مكة"، حتى ليظنَّ القارئ أن الشاعر مشغول بهوى دنيوى، وحسب

فتاة من تلك الديار، ولكنه سرعان ما يتنبه إلى غرام روحي وحب ديني. قال "بهاء الدين العاملي":

سرى البرقُ من نجدٍ فجـدّدَ تذكـاري عهوداً بخزوى والعذيـبِ وذي قـارِ
وهيَّجَ مـن أشـواقنا كـلَّ كـامنٍ واجَّج فـي أحشـائنا لاعـجَ النـارِ
ألا يـا لُيَيـلاتِ الغُويـرِ وهـاجرٍ سقيتِ بهامٍ مِن بَني المزنِ مِـدرارِ(٩٣)

والتذوق والشوق والدموع والصبابة و.. معـانٍ وألفـاظ لا يسـتغني الشاعر عنها في مثل هذه المطالع.

وكثيراً ما يأتي بعضهم بعرض تاريخي أو قصصي، يُخرج النص عن الوجدانية التي عُرف بها الشعر الديني. ومنهم من اكتفى بتعداد خصـائص النبي ﷺ وصفاته:

لـم يكـن لـولا وجـودُ المصطفـى جـودُ غفـرانٍ وجـودُ العـالمين
يـا رسـولَ الله يـا سـؤلَ الـورى يـا جميـلَ الوجـهِ ابـهى القمريـن
يـا خطيـبَ الحـقِّ للخلـق ويـا جـامعَ الصـدقِ إمـام القبلتيـن

وراحوا إلى السيرة النبوية ينبشونها، ويبحثون عن صفات لـم يقلـها سابقوهم، حتى وصف بعضهم نعله. قال "الخفاجي":

لمثـالِ النعـلِ الشـريفِ لطـة شرفَ قـدرهُ مـنَ النَّجـم أبعـد(٩٤)

وقد خاطبوه مخاطبة من يقف أمامهم، أو كأنهم يحيـون فـي زمانـه يكلمونه، ويطلبون منه. يتصورون أن النبي ﷺ حيٌّ بينهم، أو على الأقل في نفوسهم. ويعدّ دون خطاياهم، ويعرضون غرقهم في الذنوب، وتقصيرهم فـي العبادة وإن كانوا أتقياء طاهرين، بل إنهم يرثـون أنفسـهم علـى العتبـات المقدسة. ولابد من العظة والحكمة والحث على الزهد وترك مغريات الدنيـا الفانية، لاستقبال الموت برحابة صدر، وبذلك انتقال إلى السعادة الأخرويـة، والوصول إلى المبتغى. قال "بدر الدين الغزي":

مَن رامَ أن يبلغَ أقصى المنى   فى الحشرِ مع تقصيرهِ فى القربْ
فليخلصِ الحبَّ لمولى الورى   والمصطفى، والمرء مع من أحب:[٩٥]

ومن جملة صفات النبى التى بسطوها فى أشعارهم أنه أولُّ المرسلين وآخرهم، وأنه سيد قومه، وهو مصباح الهدى، وصاحب الشفاعة الوحيد فى السماء. كما وصفه بعض الشعراء أوصافاً مادية، مقلدين بذلك "ابن الوردى" وغيره. كما أكثروا من الافتخار بالنبى وبالدين المحمدى. وهم يبدؤنها بدأً واحداً تقريباً هو ذكر المواقع والشوق، وختاماً واحداً هو الصلاة على النبى ﷺ ، قال "ابن معتوق":

عليكم صلواتُ اللهِ ما سكرتْ   أرواح أهلِ التقى فى راحِ ذكرهمِ[٩٦]

وقد امتازت هذه القصائد بالجزالة الأسلوبية، وحفلت بمفردات معجمية تقليدية، تهيباً من مقام النبىﷺ . لكنهم لم يبتعدوا عن الصنعة الفنية التى عدّوها زينة لقصائدهم، وحلية أشعارهم، وهذه الصنعة كانت نواة فن "البديعيات".

وصدقوا فى عواطفهم، وحرارة أشواقهم، لأنهم أخلصوا القول ولم يفكروا بجنى ثمرةٍ من شعرهم سوى ثمرة الرضا من الله تعالى ومن نبيه. وأطالوا قصائدهم، لأن الغرض يتطلب الإطالة حتى بلغ بعض القصائد مئات من الأبيات. وجاء أغلبها على البحر البسيط ورويٍّ الميم أسوة بالبردة التى كانت قدوتهم. كما أنهم شرحوا قصائدهم، أو شرحها لهم أدباء، تقرُّباً إلى النبى ﷺ، فنشأت عندهم حركة تأليفية فى هذه المجال، ولاسيما فى قصائد البديعيات. وألف بعضهم دواوين كاملة قصروها على مدح النبى ﷺ "كشمس الدين الصالحى" – ت ١٠١٥هـ – فى ديوانه "سجع الحمام فى مدح خير الأنام".

هوامش المدائح النبوية في الشعر العربي

(١) انظر القصيدة فى السيرة النبوية لابن هشام، جـ١، ص.١٦٥ ومابعدها، تحقيق : د.أحمد حجازي السقا، دار التراث العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٩م.

(٢) المصدر نفسه، جـ١، ص. ١٦٨.

(٣) طبقات فحول الشعراء لابن سلام، جـ١، ص. ٢٤٤، ٢٤٥، تحقيق : محمود محمد شاكر، مطبعة المدني ، القاهرة، ١٣٩٤ هـ ـ ١٩٧٤م.

(٤) انظر الأبيات فى الإصابة لابن حجر العسقلانى، جـ١، ص. ٦٩، ٧٠، المطبعة الشرقية، القاهرة، ١٣٢٥هـ.

(٥) انظر الأبيات فى السيرة النبوية لابن هشام، جـ٤، ص. ٤٣٠.

(٦) المصدر نفسه، ص. ٣١٩.

(٧) انظر الموضع نفسه.

(٨) انظر القصيدة فى المصدر نفسه، جـ٢، ص. ٢٤١، ٢٤٢.

(٩) انظر القصة كاملة فى الشعر والشعراء لابن قتيبة، جـ١، ص. ٢٥٧، تحقيق : أحمد محمد شاكر، ط ٢، دار المعارف، القاهرة، ١٣٧٧هـ ـ ١٩٥٨م، ١٣٨٦هـ ـ ١٩٦٧م.

(١٠) انظر القصيدة فى المصدر نفسه، جـ١، ص. ١٥٤، ١٥٥.

(١١) انظر ذلك فى الشعر والشعراء لابن قتيبة، جـ١، ص. ١٥٤، ١٥٥، السيرة النبوية لابن هشام، جـ٤، ص. ٣٧٣، ٣٧٤.

(١٢) مقال عن قصيدة البردة لكعب بن زهير ومكانتها فى التراث الصوفى للسيد إبراهيم محمد، مجلة "ألف"، عدد٥، ص. ٥٠، الجامعة الأمريكية، القاهرة، ١٩٨٥م.

(١٣) المقال نفسه.

(١٤) انظر المدائح النبوية فى الأدب العربى للدكتور زكي مبارك، ص. ٢٧،

دار الشعب، القاهرة، د.ت.

(١٥) انظر نماذج من هذه التأويلات أوردها السيد إبراهيم محمد في مقاله السابق، ص. ٥١ ومابعدها.

(١٦) انظر على سبيل المثال لا الحصر - ديوان كعب بن مالك الأنصاري، ص. ١٤٥ومابعدها، ١٠٧ ومابعدها، ٢٠٥، ٢٠٦، ٢٧١، ٢٧٢، دار العرفان، بيروت، د.ت.

(١٧) حسان بن ثابت شاعر الرسول، للدكتور سيد حنفى حسنين، ص. ١٧١، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٣م.

(١٨) العصر الإسلامى، للدكتور شوقى ضيف، ص. ٧٩،ط ٧،دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣م.

(١٩) حسان بن ثابت شاعر الرسول، للدكتور سيد حنفى حسنين، ص. ١٧٢، ١٧٦.

(٢٠) انظر ديوان حسان، ص. ٧٥، ٧٦، ١٢١، ١٣٩، ١٥٤، ٢٠٥، ٢٠٦، ٢٠٧، ٢٠٨، ٢٠٩، ١٢٨، ٢٤١، ٢٤٢، ٢٤٣، ٢٤٤، ٣٣٨، ٣٣٩، ٣٧٦، ٣٧٧، ٣٧٨، ٣٧٩، ٣٨٠، تحقيق : د.سيد حنفي حسنين، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٣م.

(٢١) انظر فى الشعر الإسلامى والأموى، للدكتور عبدالقادر القط، ص. ٤٥، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨١م.

(٢٢) انظر-على سبيل المثال - قصائده فى ديوانه، ص. ٣٣٨، ٣٧٦ ومابعدها.

(٢٣) انظر ذلك في ديوان حسان، ص. ٢٠٧، ٢٠٨، ٢٠٩، ٢٣٩، ٢٤٢، ٢٤٣، ٣٣٨، ٣٣٩، ٣٧٧، ٣٧٨، ٣٧٩، ٣٨٠.

(٢٤) انظر الكامل للمبرد، جـ٢، ص. ١٣٠، ١٣١، مطبعة الاستقامة، القاهرة، ١٩٨١م.

(٢٥) انظر البيان والتبيين للجاحظ، جـ٣، ص. ٣٥٩، ٣٦٠، تحقيق : عبد السلام هارون، ط ٥، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٤٠٥ هـ ـ ١٩٨٥م.

(٢٦) انظر مروج الذهب للمسعودى، جـ٢، ص. ١١٠، المطبعة البهية، القاهرة، ١٣٤٦ هـ .

(٢٧) انظر البيان والتبيين للجاحظ، جـ٣، ص. ٣٦٥.

(٢٨) انظر المصدر نفسه، جـ٢، ص. ٢٣٩، ٢٤٠، وهاشميات الكميت، ص. ٤٦ ومابعدها، تحقيق : د.داود سلوم و د.نوري حمودي، ط ١، عالم الكتب، بيروت، ١٤٠٤ هـ ـ ١٩٨٤م، الشعر والشعراء لابن قتيبة، جـ٢، ص. ٥٨٢، ٥٨٣.

(٢٩) انظر طبقات الشعراء لابن المعتز، ص. ٢٠، ٢١، تحقيق : عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف، القاهرة، ١٣٧٥ هـ ـ ١٩٥٦م.

(٣٠) انظر المصدر نفسه، ص. ٣٥.

(٣١) انظر المصدر نفسه، ص. ٢٤٢، ٢٤٣، والشعر والشعراء لابن قتيبة، جـ٢، ص. ٨٦٠.

(٣٢) انظر ديوان دعبل، ص. ١٣٢ وما بعدها، ص. ٢٦٢ وما بعدها، جمع وتحقيق : عبد الصاحب عمران الدجيلي، ط ٣، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧٦م.

(٣٣) انظر ديوان الشريف الرضى، جـ١، ص. ٣٤٥، ٣٤٦، ٣٥٩، جـ٢، ص. ١٩، ٢٠، دار صادر، بيروت، د.ت.

(٣٤) انظر ديوان مهيار الديلمى، جـ١، ص. ٢٩٩، ٣٠٠، جـ٢، ص. ١٨٢، ١٨٣، ٣٦٩، تصحيح : أحمد نسيم، ط ١، مطبعة دار الكتب المصرية، ١٣٤٤ هـ ـ ١٩٢٥م.

(٣٥) الأدب الصوفى فى مصر القرن السابع الهجرى للدكتور على صافى حسين، ص. ٢١٧، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٤م.

(٣٦) المدائح النبوية فى الأدب العربي للدكتور زكى مبارك، ص. ٦٥، ٦٦.

(٣٧) الأدب الصوفى فى مصر فى القرن السابع الهجرى للدكتور على صافى حسين، ص. ٢١٧.

(٣٨) الأدب فى بلاد الشام للدكتور عمر موسى باشا، ص. ٤٠٨، ط ٢، المكتبة العباسية، دمشق، ١٣٩١ هـ ـ ١٩٧٢م.

(٣٩) فصول فى الشعر ونقده للدكتور شوقى ضيف، ص. ٢٣٢، ط ٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧١م.

(٤٠) الحركة الفكرية فى مصر فى العصرين الأيوبى والمملوكى للدكتور عبداللطيف حمزة، ص. ٢٧٤، ط ٨، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٦٨م.

(٤١) الأدب فى بلاد الشام للدكتور عمر موسى باشا، ص. ٤٠٩.

(٤٢) الأدب فى العصر المملوكى للدكتور محمد زغلول سلام، جـ١، ص. ١٩٣، دار المعارف، القاهرة، ١٣٧٠ هـ ـ ١٩٨٠م.

(٤٣) الأدب الصوفى فى مصر فى القرن السابع الهجرى للدكتور على صافى حسين، ص. ١٩.

(٤٤) انظر ترجمته فى حسن المحاضرة للسيوطى، جـ١، ص. ٥٧٠، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط ١، دار إحياء الكتب العربية (الابي الحلبي)، القاهرة، ١٩٦٧م ـ ١٩٦٨م، وشذرات الذهب لابن العماد الحنبلى، جـ٥، ص. ٤٣٢، دار الآفاق الجديدة، بيروت، د.ت، وفوات الوفيات لابن شاكر، جـ٢، ص. ٢٠٥، تحقيق : د.إحسان عباس، دار صادر، بيروت، د.ت، والمنهل الصافى لابن تغرى بردى، جـ٣، ص. ١٥٨، ومابعدها، تحقيق : د.محمد محمد أمين وآخرون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤م، والخطط للمقريزى، جـ٤، ص. ٩٠، ٢٦٣، مطبعة بولاق، القاهرة، ١٢٧٠ هـ.

(٤٥) انظر المدائح النبوية للدكتور زكى مبارك، ص. ٢٠٣.

(٤٦) انظر الأدب في العصر المملوكى للدكتور محمد زغلول سلام، جـ١، ص. ٢٢٩، وفصول فى الشعر ونقده للدكتور شوقى ضيف، ص. ٢٤٧، وكذلك كتابة الشعر وطوابعه الشعبية، ص. ١٧٩، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧م.

(٤٧) ديوان البوصيرى، ص. ٢٣٩، تحقيق : محمد سيد كيلاني، ط ٢، مكتبة ومطبعة مصطفي البابي الحلبي، ١٩٧٣م.

(٤٨) المصدر نفسه، ص. ٢٤٠.

(٤٩) المصدر نفسه، ص. ٢٤٠.

(٥٠) المصدر نفسه، ص. ٢٤٠.

(٥١) المصدر نفسه، ص. ٢٤٠، ٢٤١.

(٥٢) المصدر نفسه، ص. ٢٤١.

(٥٣) الحياة الأدبية فى عصر الحروب الصليبية بمصر والشام للدكتور أحمد أحمد البدوى، ص. ٥٢٤، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٧٩م.

(٥٤) المجتمع المصرى فى أدب العصر المملوكى الأول للدكتور فوزى محمد أمين، ص. ١٨٤.

(٥٥) ديوان البوصيرى، ص. ٢٤١.

(٥٦) المصدر نفسه، ص. ٢٤٢.

(٥٧) المصدر نفسه، ص. ٢٤٢، ٢٤٣.

(٥٨) المصدر نفسه، ص. ٢٤٢، ٢٤٣.

(٥٩) المصدر نفسه، ص. ٢٤٣، ٢٤٤.

(٦٠) المجتمع المصرى فى أدب العصر المملوكى الأول للدكتور فوزى محمد أمين، ص. ١٨٥، ١٨٦.

(٦١) ديوان البوصيرى، ص. ٢٤٤.

(٦٢) المصدر نفسه، ص. ٢٤٥.

(٦٣) المصدر نفسه، ص. ٢٤٥، ٢٤٦.

(٦٤) المصدر نفسه، ص. ٢٤٦.

(٦٥) المصدر نفسه، ص. ٢٤٧، ٢٤٨.

(٦٦) فصول فى الشعر ونقده للدكتور شوقى ضيف، ص. ٢٥١.

(٦٧) ديوان البوصيرى، ص. ٢٤٧.

(٦٨) المصدر نفسه، ص. ٢٤٧، ٢٤٨.

(٦٩) المصدر نفسه، ص. ٢٤٨.

(٧٠) المصدر نفسه والصفحة.

(٧١) المصدر نفسه، ص. ٢٤٨، ٢٤٩.

(٧٢) حلية الأولياء لأبى نعيم الاصبهانى، جـ١٠، ص. ٢٠١، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٣٩٤ هـ ــ ١٩٧٤م، وطبقات الصوفية للسلمى، ص. ٢٠٩، تحقيق : نور الدين شريبة، ط ٣، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٤٠٦ هـ ــ ١٩٨٦م.

(٧٣) الرسالة القشيرية للقشيري، جـ١، ص. ٢٦٦، تحقيق : د.عبد الحليم محمود، ومحمود بن الشريف، ط ١، دار الكتب الحديثة، القاهرة، ١٩٧٤م.

(٧٤) انظر ــ بالإضافة إلى ما أشار إليه فى البردة ــ ، مواضع أخرى فى ديوانه ص. ٧٣، ٧٤، ٨٨، ٨٩، ٢٢٠.

(٧٥) انظر –بالإضافة إلى ما ورد فى البردة – جميع مدائحه النبوية الموجودة بديوانه.

(٧٦) الحياة الأدبية فى عصر الحروب الصليبية بمصر والشام للدكتور أحمد البدوى، ص. ٥٢٤.

(٧٧) انظر – بالإضافة إلى ما ورد فى البردة – مواضع أخرى بديوانه، ص. ٧٢، ٧٣، ٧٥، ٧٨، ٨٣، ٨٩، ٩٠، ٩٢، ١٠٣، ١٠٥، ١٠٦، ١١٧، ٢٢٣، ٢٣١، ٢٣٢، ٢٧٤.

(٧٨) انظر بالإضافة إلى ما ورد فى البردة – الصفحات الموجودة بالهامش السابق.

(٧٩) انظر – بالإضافة إلى ما ورد فى البردة – مواضع أخرى فى ديوانه، ص. ٧٦، ٧٧، ٨٢، ٨٩، ٩٥، ١٠٦، ١١٧، ٢١٩، ٢٣٣، ٢٧٢، ٢٧٣، ٢٧٤.

(٨٠) ديوان البوصيرى، ص. ٢٧٢، ٢٧٣.

(٨١) فصول فى الشعر ونقده للدكتور شوقى ضيف، ص. ٢٥٣.

(٨٢) المرجع نفسه، ص. ٢٥٤.

(٨٣) "محمد طاهر سائر التهم "هكذا ورد فى الديوان، وأظن أن الصواب "محمد طاهر وسائر التهم" كى يستقيم الوزن. فالقصيدة من بحر (البسيط).

(٨٤) ديوان البوصيرى، ص. ٢٧٤، ٢٧٥.

(٨٥) انظر ترجمته فى الطالع السعيد للأدفوى، ص. ٤٨٨ ومابعدها، تحقيق: سعد محمد حسن، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦٦م.

(٨٦) المصدر نفسه، ص. ٤٩٢.

(٨٧) المصدر نفسه، ص. ٤٩٣.

(٨٨) المصدر نفسه، ص. ٤٩٣.

(٨٩) الموضع نفسه.

(٩٠) انظر ترجمته فى شذرات الذهب لابن العماد الحنبلى، جـ٧، ص. ٧٠ ومابعدها، دار الآفاق الجديدة، بيروت، د.ت، وحسن المحاضرة للسيوطى، جـ١، ص. ٥٢٨، والطبقات الكبرى للشعرانى، جـ٢،

ص. ٢٠ ومابعدها، المكتبة التوفيقة، القاهرة، د.ت.

(٩١) ديوان على بن وفـــا مخطـــوط "أ" ورقـــة ٨، ٩، مخطوطـــة بمعـــهد المخطوطات العربية بالقاهرة مصورة عن نسخة بمكتبة خدابخش بتنـــه بالهند تحت رقم ١٧٧٤، ومخطوط "ب" ورقة ١١، مخطوط بدار الكتب المصرية تحت رقم ٤٢٢ شعر تيمور.

(٩٢) ديوان ابن معتوق، ص. ٦، دار صادر، بيروت، ١٨٨٥م.

(٩٣) ديوان بهاء الدين العاملى، ص. ١٠٢، دار صادر، بيروت، ١٩٧١م.

(٩٤) ريحانة الألبا وزهرة الحياة الدنيا للخفاجي، جـــــ١، ص. ١٨٦، ط: ١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٢٦ هـــ ــ ٢٠٠٥م.

(٩٥) المصدر نفسه، جـــ١، ص. ١٣٩.

(٩٦) ديوان ابن معتوق، ص. ١٦.

فهـرست عــام

****

تصفيف: الكمال للكمبيوتر ت: ٠١٠٥٤٤٥١٠١
e-mail: elkamalwk@gmail.com



نهر النيل

مركز نهر النيل للنشر